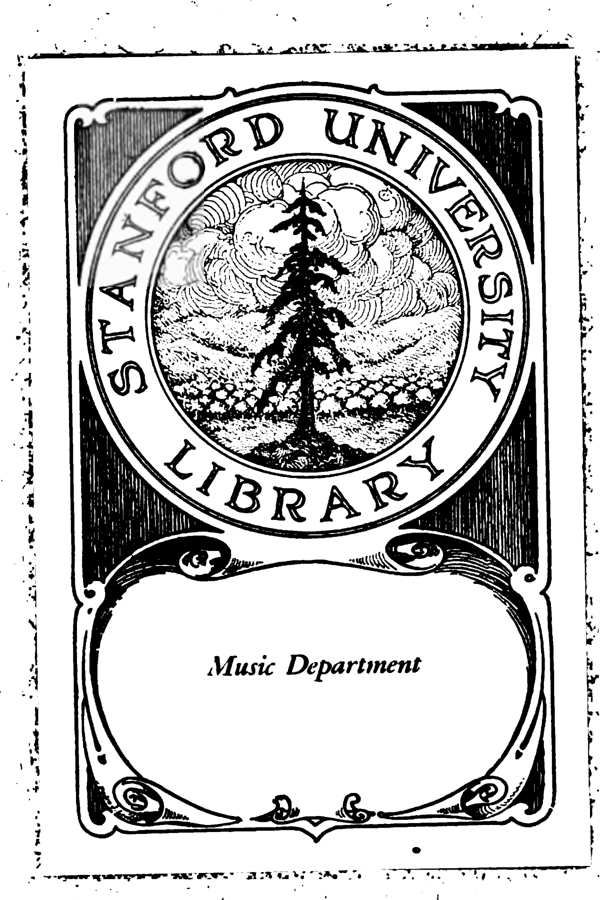



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

IV.

DIE ENTWICKLUNG DES KLAVIERKONZERTS BIS MOZART

VON

HUGO DAFFNER



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1906

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft IV

Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

Die

Entwicklung des Klavierkonzerts

bis

Mozart

von

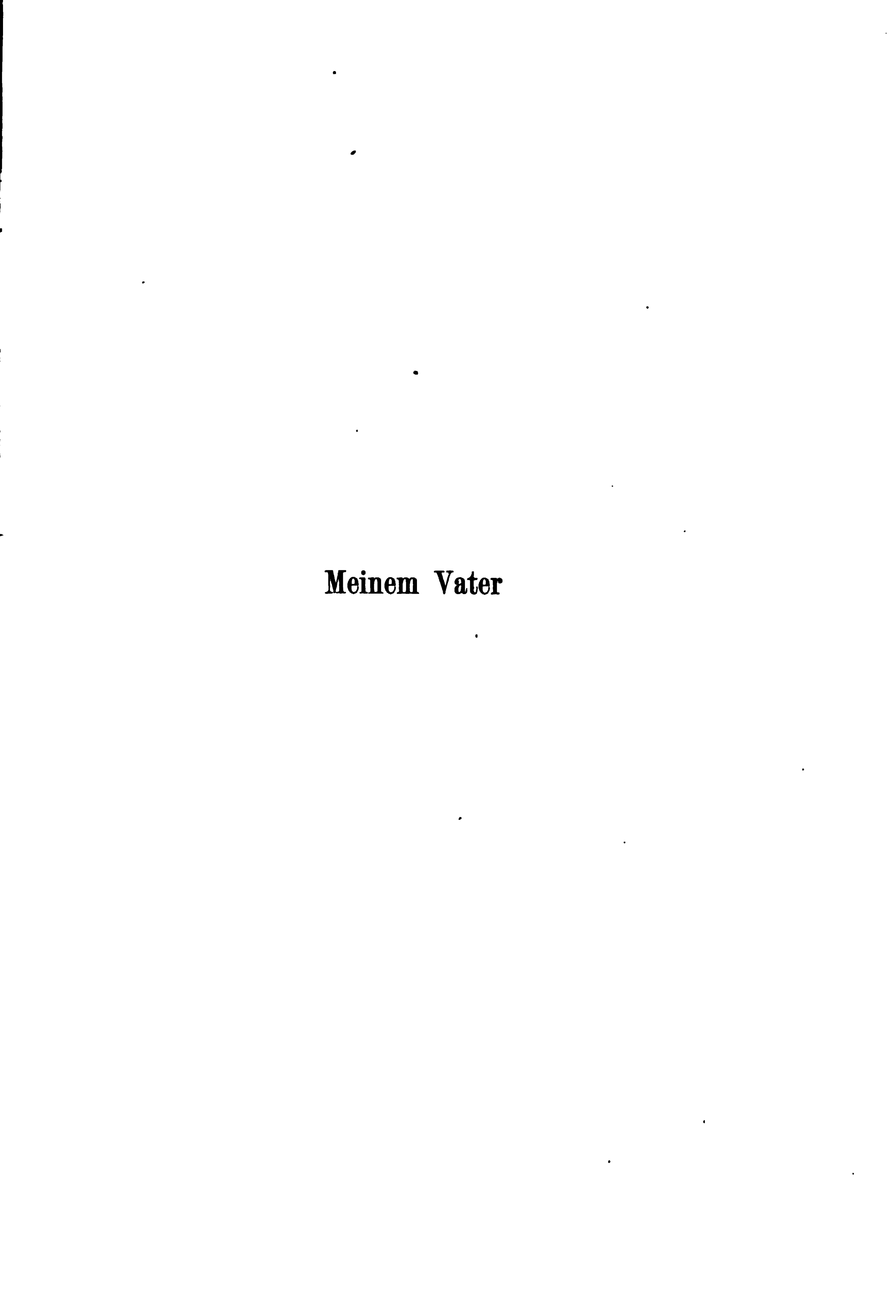
HUGO DAFFNER
Dr. phil.

Die Notenbeispiele können von der Verlagshandlung in Abschrift besonders bezogen werden.



LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906





Meinem Vater

Inhaltsübersicht.

Vorwort.

Wollen wir uns über die Vorgänger Joh. Seb. Bach's und die Vorgeschichte der von ihm gepflegten Kunstformen Aufklärung verschaffen, so steht uns dazu bereits eine stattliche Anzahl von Biographien, geschichtlichen Einzeldarstellungen, Neuausgaben usw. zur Verfügung. Nicht so bei Mozart; suchen wir über dessen Vorgänger Aufschluß, so bleibt uns hier die Musikwissenschaft noch manche Antwort schuldig: gehört doch die Geschichte der Instrumentalmusik von Bach bis Mozart überhaupt zu den schwierigsten Abschnitten der Musikgeschichte: teils wegen des Mangels an guten Quellenwerken, teils deshalb, weil gerade in dieser Zeit so viele Fäden zur Bildung neuer Tonformen zusammenlaufen, daß ihre Entwirrung nicht ohne eingehende und weitläufige Vorarbeiten möglich ist. Haben Kretzschmar, Sandberger, Seiffert auch ungemein Wertvolles über diesen Zeitabschnitt veröffentlicht, so war der Verfasser der vorliegenden Abhandlung für die Geschichte des Klavierkonzerts doch meistens auf sich allein angewiesen. Auch was Schering in seiner Geschichte des Instrumentalkonzerts Neues bringt, kann für diese Arbeit nur teilweise in Betracht kommen.

Die vorliegende Abhandlung will keine umfassende »Geschichte« des vormozartschen Klavierkonzerts geben, sondern nur die Entwicklung aufzeigen, die diese Kunstform in der Zeit von Joh. Seb. Bach bis Mozart durchlief. Im Folgenden ist aus der Fülle des Stoffes eine Auswahl getroffen, die wohl das Wichtigste bietet, so weit es sich nach der ja noch ziemlich im Argen liegenden musikalischen Bibliographie beurteilen läßt[1]).

---

1) So führt z. B. Eitner zwei Klavierkonzerte von Joh. Christ. Friedr. Bach in Berlin an, die dort nicht vorhanden sind, wie Dr. Kopfermann mir mitzuteilen die Güte hatte.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist auf die Schüler Joh. Seb. Bach's gelegt, weil gerade aus dieser Schule die Mittelsmänner hervorgehen sollten, die von Bach zu Haydn und Mozart hinüber leiten; denn durch die Mannheimer Schule scheint das Klavierkonzert keine Pflege gefunden zu haben.

Zum Schlusse sei es dem Verfasser gestattet, auch an dieser Stelle seinen beiden Lehrern Professor Sandberger und Privatdozent Kroyer für das dieser Arbeit entgegengebrachte Interesse seinen Dank auszusprechen.

München, Ende Mai 1905.

Hugo Daffner.

Literatur.

Adlung, M. J., Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758.

Bach, K. Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. (1753—62.) Herzberg 1852.

Berlioz, H., Große Instrumentationslehre. Herausgegeben von F. Weingartner, Leipzig 1904.

Bitter, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Fridemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868.

Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1900—04.

Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens. Paris 1860—80.

Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1792.

Gevaert, F. A., Neue Instrumentenlehre. Deutsch von Riemann. Paris und Brüssel 1887.

Griesinger, A., Biographische Notizen über Haydn. Leipzig 1810.

Grove, G., A Dictionary of music and musicians. London 1879—89.

Jahn, O., W. A. Mozart. 3. Aufl. 1889—91.

Koch, H. C., Musikalisches Lexikon. 2. Aufl. Heidelberg 1864.

Krehl, St., Musikalische Formenlehre. Leipzig 1902—03.

Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal I. Leipzig 1898.

—— Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. Jahrbuch Peters. Leipzig 1901.

Kroyer, T., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal. Leipzig 1902.

Kuhn, M., Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

Kuhnau, Johann, Der musicalische Quack-salber. Neuausgabe in: Deutsche Literaturdenkmale Nr. 83/88. Berlin 1900.

Lewy, H., Christian Gottlob Neefe. Rostock 1901. (Diss.)

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig 1875.

Mattheson, J., Große Generalbaß-Schule. Hamburg 1731.

—— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.

Mendel, H., Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—83.

Nef, K., Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

Neisser, A., Servio Tullio. 1902. Diss.

Niedt, F. E., Musikalische Handleitung. 3 Teile. Hamburg 1710—21.

Ortlepp, E., Großes Instrumental- und Vokalkonzert. Stuttgart 1841.

Pohl, C. F., Joseph Haydn. Berlin 1875—82.

Praetorius, M., Syntagmatis musici T. I, II, III. Wittenberg, Wolffenbüttel 1615—19.

Quanz, J. J., Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. 2. Aufl. Breslau 1780.

Reinecke, C., Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte. Leipzig s. a. (1891).

Riemann, H., Musiklexikon. 6. Aufl. Leipzig 1905.
—— Präludien und Studien. 3. Band. Leipzig s. a.
—— Vorwort zum 3. Band der Denkm. d. T. i. B.
Rigutini, G. und **Bulle,** O., Neues italienisch-deutsches Wörterbuch. Leipzig 1896.
Sandberger, A., Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts. (Altbayrische Monatsschrift.) 1900.
—— Vorwort zum 1. Band d. D. d. T. i. B.
Scheibe, J. A., Critischer Musikus. Leipzig 1745.
Schering, A., Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905.
Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899.
—— J. P. Sweelinck. Leipzig 1891.
Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach. Leipzig 1873–80.
—— Zur Musik. Berlin 1892.
—— Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894.
Walther, J. G., Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.
Wasielewski, J. W., Die Violine im 17. Jahrh. Bonn 1874.
Wotquenne, Alfred, Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig 1905.

Bibliotheks-Abkürzungen:

B. = kgl. Bibl. in Berlin.
D. = kgl. öffentl. Bibl. in Dresden.
M. = kgl. Hof- und Staats-Bibl. in München.
Brüssl. = Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel.

I.

Vorgeschichte.

Unter Konzert (it. *concerto*, frz. *concert*) verstehen wir heute ein gewöhnlich dreisätziges Musikstück, das sich aus der klanglichen Verschiedenheit der ausführenden Tongruppen entwickelt, von denen die weniger zahlreich besetzte durch eine diesen Instrumenten hervorragend angepaßte Ausarbeitung im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht; kommt diese letztere Forderung hauptsächlich dem Solospieler zugute, indem er da mit seinem technischen Können glänzen kann, so gibt die erste dem Komponisten Gelegenheit, durch vorteilhafte Ausnützung der in den konzertierenden Tongruppen liegenden Verschiedenheit das Ganze in gleichsam dramatischer Weise zu entwickeln. Damit nun verbinden wir heute die Nebenbedeutung des Kämpfens, Wettstreitens (=Konzertierens), da ja die beiden Gruppen tatsächlich in eine Art Wettstreit zueinander treten. Diese Auffassung des Konzertbegriffes findet sich schon bei Prätorius[1]), der also sagt: »*Inspeciè a Concertando*, Wenn man vnter einer gantzen Gesellschafft der Musicorum etzliche/ vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen heraussucht/ daß sie *voce humana*, vnd mit allerley *Instrumenten* ..... einer nach dem andern Chorweise vmbwechseln/ vnd gleich gegen einander streitten/ also/ daß es immer einer dem andern zuvor thun/ vnd sich besser hören lassen wil. — Daher auch das Wort *Concerti* sich ansehen lest/ als wann es von Lateinischen *verbo Concertare*, welches mit einander scharmützeln heist/ seinen Vrsprung habe.“ Und von hier aus scheint sich bei Musikhistorikern und -theoretikern[2]) die Ansicht vererbt zu haben, daß das Wort Konzert tatsächlich vom lateinischen *concertare* käme. Das ist nun vollkommen unrichtig. Wie nämlich die Sprachwissenschaft festgestellt hat, kommt das Wort *concerto* nicht von *concertare*, sondern von *conserere*[3]), sonach bedeutet das ursprüngliche Wort *concerto*, das also aus *conserto* entstanden ist, zunächst Zusammenspiel,

1) T. III. p. 5.

2) Koch, Krebl, Marx, Mendel, Riemann, Schering, Walther usw.

3) Rigutini-Bulle I.

Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten. Diese philologische Ableitung kann ich nun sogar mit einem Beispiel aus der Musikliteratur belegen; die betreffende Stelle ist eine Anweisung Agazzari's über die Bedeutung der Generalbaßziffern: »*del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell'uso loro nel conserto*«[1]). Auch ein Satz aus Prätorius möge für die Richtigkeit meiner Behauptung zeugen, woraus ersichtlich ist, daß sich in andern Sprachen der Stamm des Wortes einige Zeit rein erhielt: „Die Engelländer nennens *gar appositè à consortio* ein *Consort*, Wenn etliche Personen mit allerley *Instrumenten* ..... in einer *Compagny* vnnd Gesellschafft gar still/ sanfft vnd lieblich *accordiren*, vnd in anmutiger *Symphonia* mit einander zusammen stimmen"[2]).

Auch das französische Wort *concert* bezeichnet zunächst Einklang, Übereinstimmung[3]) und muß so auch noch bei Rameau's, *pièces ... en concert* aufgefaßt werden, da es sich hier mehr um ein Zusammenspiel im Sinne unserer modernen Kammermusik als um einen Wettstreit handelt[4]). In der spanischen Sprache scheinen die Verhältnisse ähnlich zu liegen.

Halten wir nun einmal an der oben gewonnenen Definition fest, so werden wir auch finden, daß die von Schering für die Vorgeschichte des Konzerts beigebrachten Literaturbeispiele nur mit dieser Auffassung des Wortes restlos verständlich sind. »*Quattro degli stromenti cominciarono il lor concerto*«[5]) kann nur heißen: vier von den Instrumenten begannen ihr Zusammenspiel, Konzert zu übersetzen gäbe keinen rechten Sinn. Ebenso will es mir scheinen, als ob die aus dem spanischen Theoretiker Diego Ortiz bei Kuhn[6]) (und Schering) angeführte Stelle vom konzertierenden Kontrapunkt ebenso aufzufassen sei, da sich in jener alten Zeit der Begriff eines Wettstreits mit dem eines Kontrapunktes nicht wohl verbinden lassen dürfte. Da weder bei Kuhn noch bei Schering die Stelle im Urtext angeführt ist, kann ich hier natürlich nur diese Vermutung aussprechen. Selbst im Titel der 1584 erschienenen Sammlung: »*Musica .. per cantar et sonar in concerti*« glaube ich »für Gesang und Instrumentenspiel im Zusammenklang« übersetzen zu müssen, da in jener Zeit der Name Konzert sich noch nirgends für öffentliche Musikaufführungen gebraucht findet, sondern man allgemein Akademie, Kollegium und ähnliche Worte dafür sagte.

Und weiter behaupte ich, daß sich nur durch diese neu gewonnene Auffassung des Konzertbegriffs auch die eigentümliche Gestaltung der

---

1) Riemann, Lexikon. S. 12.
2) T. III. p. 5.
3) Sachs-Villatte, I.
4) Vgl. S. 10.
5) S. 4. 6) S. 40.

vor und um 1600 entstandenen *concerti*, in denen Vokal- und Instrumentalmusik vereinigt sind, von einem »Wettstreiten« aber nicht die Spur zu entdecken ist, erklären läßt. Auf solche Weise rechtfertigt sich auch Wasielewski's Äußerung über das Fehlen des konzertierenden Elements in P. P. Meliis »Balletto concertato con nove instrumenti«[1]). Es wird daher durchaus notwendig sein, künftighin bei Betrachtung der Konzert benannten Musikstücke des 17. Jahrhunderts den von uns Modernen in dieses Wort hineingetragenen Begriff des Wettstreitens zunächst auszuschalten. Erst um 1700 beginnt man allmählich, den Begriff Konzert in unserem Sinne aufzufassen; denn es lassen sich erst von da an jene drei Hauptkennzeichen des modernen Konzerts: Dreisätzigkeit, Gegenüberstellung von Solo und Tutti und virtuose Ausgestaltung der Solostimme als maßgebende konzertbildende Faktoren nachweisen.

* * *

Was die Dreisätzigkeit der Konzertform betrifft, so hat bereits Kretzschmar[2]) nachgewiesen, daß diese von der neapolitanischen Opernsinfonie ausgeht, von der sie ja auch die klassische Sinfonie übernahm. Vom Konzert hinwiederum nahm sie die Klaviersonate herüber.

Die Idee der Ablösung von Solo und Tutti hat sich ebenfalls nur unter dem Einfluß von Opernelementen entwickelt; denn sie weist auf die gleichen Vorläufer wie die große italienische Arie, ja zum Teil sogar auf diese selbst zurück. In den ersten Konzerten werden nämlich wie in der Arie die einleitenden Tuttis (das Ritornell) nach jedem der zwei oder drei großen Soli in genauer Transposition auf der Dominante und als (gewöhnlich sogar nicht ausgeschriebener) Abschluß wiederholt. Scheibe[3]) sagt darüber: »Nachdem die Singestimme den ersten Hauptschluß gemacht hat, so pflegen alsdann die Instrumente mit einem kurzen Zwischensatze einzutreten. Dieser muß aber insgemein aus dem ersten, oder Anfangsritornell genommen werden«. Und weiter: »Wenn nun der erste Theil endlich mit einem mittelmäßigen Rittornell, das aus dem Anfangsrittornelle genommen ist, oder auch dieses selbst seyn kann, beschlossen ist.« Dies war nun auch der Grundsatz, nach dem zunächst die Konzertform gestaltet wurde, ja die ersten Konzerte machen fast den Eindruck von Arien, die für ein Soloinstrument statt für eine Solostimme komponiert sind. Schering[4]) bemerkt dazu noch vervollständigend, daß es bezeichnenderweise auch zwei mit der Opernarie eng vertraute Tonsetzer waren, die die Form des Solokonzerts abrundeten und verselbständigten: Albinoni (1674—1745) und Vivaldi (1680—1743).

1) Schering, S. 7.
2) Führer I, S. 39.
3) S. 434 f. 4) S. 73.

Zur Vorgeschichte der solistisch-virtuosen Behandlung eines Instrumentes möge der Hinweis auf Castello (um 1620) genügen, der, soweit bis jetzt bekannt, in seinen Violinsonaten von 1621 einige Solostellen einführte, die allerdings keinen andern Zweck hatten, als Abwechslung und Unterbrechung in den Verlauf der einzelnen Stücke zu bringen. Haben diese Sonaten auch sonst gar keinen Berührungspunkt mit der Konzertproduktion überhaupt, so bergen sie doch die Keime der später so rasch aufblühenden virtuos gestalteten Konzertsoli.

Der erste, der diese drei Grundregeln: die ritornellartigen Tuttisätze, die hervortretende Behandlung des Soloinstrumentes und die Dreisätzigkeit als formbildend anerkannte, ist Torelli († 1708), allerdings in der Verwendung von ritornellartigen Tuttigedanken und der Dreisätzigkeit bereits durch Albinoni überholt. Wenn gleich, wie Sandberger[1]) nachgewiesen, diese endgültige Formbestimmung auf deutschem Boden geschah, so pflegten doch zunächst nur die Italiener das Konzert in dieser neuen Gestalt, und von den damit bedachten Instrumenten können wir fast ausschließlich nur die Violine namhaft machen. Den nächsten Schritt in der Weiterentwicklung tat Vivaldi, der durch Vereinigung der Solo- und Tuttibehandlung Corelli's mit der unbedingten Dreisätzigkeit Albinoni's und den ausgebildeten Solis Torelli's als erster in der neuen Form durch Vertiefung des Inhalts ein harmonisch-organisches Ganzes zu geben imstande war.

Wie bereits bemerkt, sind fast alle bisherigen Konzerte nur für Violine komponiert. Johann Sebastian Bach war der erste, der diese neue formale Errungenschaft auf das Klavier übertrug. Allerdings waren es keine Originalkompositionen für das Cembalo, mit denen er zunächst hervortrat, sondern lediglich Bearbeitungen fremder Violinkonzerte.

Diese Bearbeitungen sind die sogenannten »16 Konzerte nach Vivaldi« aus der Weimarer Zeit. Vivaldi ist dabei, wie die neuere Forschung ergeben hat, allerdings nur mit sechs Werken vertreten, und zwar im 1., 2., 4., 5., 7. und 9.,
während für andre

Herzog Ernst von Sachsen: für das 11., 13. und 16.,
Marcello: für das 3.,
Telemann: für das 14. Konzert

als ursprüngliche Tonsetzer festgestellt sind.

Bach's Bearbeitungsmethode griff zuweilen sehr tief ins Mark des Originalwerkes ein. »Er behielt, sagt Spitta, im allgemeinen in diesen Übertragungen Vivaldi's Violinstimme bei, schmückt sie aber durch Verzierungen und klaviermäßige Passagen aus, er ändert sie, wo sie

1) D. d. T. i. B. I, S. 59.

violinmäßig geschrieben sind. Harmonisch folgt er dem Original, nichtssagende Folgen würzt er durch eingestreute Dissonanzen. Die figurierten Bässe sowie die eingefügten Kontrapunkte in den Mittelstimmen sind geistiges Eigentum des Bearbeiters.« [1])

Bach's nächste Arbeiten auf unserem Gebiete sind die in Leipzig für Klavier bearbeiteten eigenen Violinkonzerte, wobei er diesmal allerdings das Tutti nicht mit in die Klavierstimme einbezog, sondern das Klavier einfach an die Stelle der Violine setzte. »Außer der Umformung derjenigen Passagen und melodischen Gänge, welche zu violinmäßig erfunden waren, außer der Umlegung derselben und der Benutzung tieferer Lagen, welche der Violine unzugänglich waren, galt es eine Stimme für die linke Hand herzustellen. Das konzertierende Klavier einfach den Kontinuo mitspielen zu lassen, war ein Notbehelf, zu dem Bach allerdings häufig gegriffen hat. Wo er aber auf eine gründlichere Umarbeitung einging, ließ er zunächst den Kontinuo durch den Klaviersatz in bewegteren Gängen umspielen, fügte zuweilen auch eine selbständige Stimme als dritte zwischen Oberstimme und Kontinuo hinein [2]).« — Von einem ausgesprochenen Gegensatz zwischen Solo und Tutti, von einer aus der Verschiedenheit der ausführenden Klangkörper entwickelten Form ist hier allerdings so wenig zu finden, wie von ausgebildeten Solostellen, die für die technische Fertigkeit des Spielers erfunden wären. Wir dürfen uns auch keinen Augenblick einer Täuschung darüber hingeben, daß Bach den Grundgedanken dieser Tonform eigentlich nicht richtig erfaßt hatte; denn es kam ihm vielmehr darauf an, »das Klavier aus der Fessel des Generalbasses zu befreien, und eine dominierende Stärke des Cembaloklanges zu erzielen«, als ein Musikstück in dramatisch-konzertierender Weise zu entwickeln. Eine gleiche Tendenz verfolgte Bach auch mit seinen Konzerten für zwei, drei und vier Klaviere. Das Ideal dessen, was Bach mit dem Begriff des Klavierkonzerts verband, liegt uns im sogenannten »italienischen Konzert« vor. »Diese Komposition für Klavier allein erscheint als ein heller Spiegel der Form, die eigentlich für Violine und einen gegensätzlichen Instrumentenchor erfunden war. — Eine Form aber, die sich dadurch entwickelt, daß Tongedanken verschiedenen Charakters sich einander fortwährend ablösen, bedingt ein Überwiegen der homophonen Setzart und mehr ein motivisches Ausspinnen als eine vielstimmige thematische Durchführung. Hierdurch ist der Konzertstil dem der neueren Sonate gleich, und Bach's Italienisches Konzert ist der klassische Vorläufer derselben geworden» [3]). Wir sehen somit Bach in seinem Konzertschaffen am Ende wieder auf seinem Ausgangspunkt zurück-

1) Weiteres bei Spitta I, S. 40 ff. Siehe auch die Vorworte zur großen Ausgabe. Waldersee, Vierteljahrsschrift I, 356. Schering, IMG. S. IV, 236; V, 565.

2) Weiteres bei Spitta II, 619 ff.

3) Weiteres bei Spitta II, 629 ff.

kehren: von den für Klavier bearbeiteten »Weimarer Konzerten«[1]) bis zum »Italienischen Konzert«, ebenfalls für Klavier allein.

In spieltechnischer Beziehung ist folgendes herauszuheben. Hatten die Klavierkomponisten vor Bach bereits eine vollständig durchgebildete Hand (so für ein perlendes, Mozart sagte einmal »wie Öl fortfließendes« Tiratenspiel, für schnelle Repetition eines Tones, Triller mit jedem Fingerpaar usw.) verlangt, so kommt seit Scarlatti noch eine ausgebildete Handgelenkstechnik hinzu, welche ihrerseits hinwiederum eine selbständige Bewegung jedes einzelnen Armes zur Voraussetzung hat; denn ohne Handgelenkstechnik sind Oktaven- oder Sextengänge, größere Sprünge sowohl einzelner Töne wie Oktaven, endlich Kreuzungen beider Hände, wie sie seit Scarlatti in der Klaviermusik allgemein in Aufnahme kommen, nicht gut denkbar; kurz, Scarlatti stellte die Klaviertechnik, die bislang in einem beengenden Abhängigkeitsverhältnis von der Orgeltechnik stand, auf eigne Füße. Dieser Einsicht konnte sich nun natürlich auch Bach nicht verschließen, der sich ja durch die Begründung unseres heutigen Tonleiterfingersatzes auch auf dem Gebiete der Spieltechnik unsterbliche Verdienste erwarb; wir begegnen auf Schritt und Tritt in seinen Klavierwerken Scarlattismen. Augenfällige Beispiele sind die sechs Partiten, das Italienische Konzert, den Schluß der chromatischen Fuge, die c[2])-Phantasie, in der auch noch die »zweiteilige, repetierende Form des ersten Sonatensatzes zu beobachten ist«. In seinen Klavierkonzerten zahlte Bach mit Baßoktaven, scarlattischen Sprüngen, Terzen-Sextengängen, Ineinandergreifen der Hände Tribut an die italienische Spieltechnik. —

Wir haben oben gesehen, wie Bach mit der Formgebung im letzten seiner Klavierkonzerte wieder auf seine ersten Konzertwerke zurückgriff: auf der einen Seite das »Italienische Konzert« für Klavier allein, auf der anderen die »Weimarer Konzerte« ebenfalls für ein Soloklavier. Mit seinen anderen Klavierkonzerten aber hatte er die vom Tutti begleitete Konzertform auf das Klavier übertragen und damit den Grund zum modernen begleiteten Klavierkonzert gelegt.

Gleichwohl aber finden sich noch eine Menge unbedeutenderer Tonsetzer, die jene unbegleitete Form des Klavierkonzerts pflegten, wie z. B. Johann Paul Kunzen, Tischer, Scheuenstuhl. Als innerer Grund für die Bebauung dieses Zweiges mag sich wohl hauptsächlich das Bedürfnis geltend gemacht haben, in einer Zeit, wo die Geleise der alten strengen oder tanzmäßigen Formen bereits ziemlich ausgefahren waren und aus Italien immer neue, keimtreibende Elemente mit der Sin-

---

1) Ich schlage nach Obigem diese Bezeichnung als die richtigere für die »16 Konzerte nach Vivaldi« vor.

2) Kleine Buchstaben bedeuten Moll, große Dur.

fonie, dem Konzert und der Sonate eindrangen, auch auf dem Gebiete der unbegleiteten Klaviermusik mit der allgemeinen Entwicklung Schritt zu halten. Dabei wurzelt diese Form, oder besser gesagt, die Idee dieser Form: kräftige Tuttiakkorde und dann gleichsam solistisch-anmutig verbindende Passagenketten tiefer in der deutschen Klaviermusik, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein haben will. Die Vorfahren dieser im folgenden genannten Konzerte Scheuenstuhl's, Tischer's usw. sind die Fugen des Wilhelm Hieronymus Pachelbel, die ihrerseits auf Capriccis von Wiener Tonsetzern und besonders auf Buttstett zurückgehen [1]). Nachdem nun einmal ein Mann, wie »Herr Bach in Leipzig« den Anfang gemacht, warum sollten da kleinere Geister ihm auf diesem Wege nicht folgen? Wir müssen heute dieser kleinen Meister mit Dankbarkeit gedenken; denn mit der Pflege des unbegleiteten Cembalokonzerts trugen sie nicht unerheblich zur allmählichen Kristallisierung unserer heutigen Sonatenform bei. Als schlagenden Beweis dafür erwähne ich Mattheson's »Sonate pour le Clavecin« Hamburg 1713 [2]). — Wenngleich diese Werke vielfach zum plattesten und alltäglichsten gehören, was je geschaffen wurde, so mögen doch einige von ihnen des Interesses wegen, das ihnen als Übergangsformen anhaftet, genannt sein.

Zunächst Johann Paul Kunzen

* 30. Aug. 1696 in Leisnig (Sachsen), † 20. März 1757 in Lübeck.
Organist und Kapellmeister in Zerbst, Wittenberg, Hamburg und Lübeck.

mit zwei Konzerten [3]).

Die beiden Ecksätze sind durch das plastische Heraustreten des Tuttiritornells besonders merkwürdig. Dieses kehrt nämlich in getreuer Wiedergabe auf der Dominante (im anderen Konzert in der Paralleltonart) und dann als Abschluß wieder. Die dazwischen liegenden »Soli« bestehen in Spielfiguren von alltäglichster Beschaffenheit. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Aussprache versucht Kunzen in richtiger Erkenntnis in die Mittelsätze zu legen, wenn er den einen *grave con discretione*, den anderen *dolce* überschreibt. Inhaltlich haben diese Bezeichnungen allerdings nichts zu bedeuten, da die beiden Sätze nur aus einem lebhaft bewegten Tiratenspiel bestehen, die z. B. im ersten Konzert nicht einmal durch Taktstriche eingeteilt sind. Den Schlußsatz des in allen drei Sätzen Reprisen aufweisenden zweiten Konzerts bilden Menuett 1 und 2;

---

1) Näheres bei Seiffert, S. 234 f., S. 328.

2) Vgl. Seiffert, S. 343. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß die damaligen Klavierinstrumente durch ihre Ausstattung mit mehr als einem Manual und mit 4 und 16füßigen Registerzügen immerhin die Möglichkeit in die Hand gaben, in solch unbegleiteten »Cembalokonzerten« die Tutti von den Soli klangliche Fortewirkungen zu unterscheiden. Vgl. dazu Vorwort zum 9. Jahrgang der Bach-Ausgabe; Seiffert, S. 298.

3) Dresd. HS. Ce. XIV (1265, 1266).

wir sehen also Kunzen damit noch Tribut an die Suite zahlen, wie wir es noch bei vielen seiner Zeitgenossen, ganz besonders bei den Wienern, finden werden. Bedeutsam ist auch der Scharfblick, mit dem Kunzen die Idee der Konzertform erfaßt hat: er legt nie ein Motiv aus dem Ritornell den Figurierungen zugrunde.

Aus der mitteldeutschen Schule wurden mir Werke von Joh. Mat. Leffloth, Mich. Scheuenstuhl und Nik. Tischer näher bekannt.

Von Giovanni Matteo Leffloth
† 1733 als Organist in Nürnberg.

liegen mir zwei solcher Konzerte [1] gestochen vor, denen beiden noch eine Solovioline oder -flöte beigegeben ist. Die Form dieser Werke steht der Kirchensonate sehr nahe, da folgende vier Sätze zu einem Ganzen vereinigt sind: adagio (*F*), allegro (*F*), adagio (*d*), menuet 1 (*F*) und 2 (*f*), das andere Mal andante (*D*), allegro (*D*), adagio (*h*) und bourée en rondeau (*D*). Entsprechend dieser äußeren Anordnung zeigt auch die innere Ausführung dieser Werke von der Verwendung konzertmäßiger Elemente nicht die Spur, sondern diese bewegt sich ganz im Rahmen der Klavierviolinsonate alten Stils. Die Sätze selbst weisen im einzelnen eine Gediegenheit auf, daß sie der mitteldeutschen Organistenschule alle Ehre machen. Erweist sich Leffloth schon äußerlich in der Satzanordnung als Vertreter der alten Richtung, so tut er das in der Ausführung im einzelnen, besonders in der Harmonik, noch viel auffallender. Als ein feiner hierher gehöriger Zug möge aus dem Einleitungssatz zum ersten Werk die Umdeutung des großen Septakkordes auf *F* als vierte Stufe von *C* (über *G*), im nächsten Takt als zweite Stufe von *d* (über *A*) genannt sein. Der Schluß des Satzes ist durch ein Überwiegen nach Moll beachtenswert. Gegenüber diesen an die frühere Zeit gemahnenden Zügen nimmt sich ein Klavierstil, der mit allen Errungenschaften einer scarlattischen Technik ausgestattet ist, eigentümlich genug aus. Machen sich mitunter auch in der selbständigen Baßführung (z. B. durch doppelten Kontrapunkt mit der Oberstimme) und anderem noch Einwirkungen aus der großen Orgelzeit geltend, so beweist doch Leffloth mit Sprüngen, Baßoktaven, Kreuzungen der Hände, Zerlegung von Oktaven und Akkorden in albertischer Weise seinen fortschrittlichen Sinn. Von einer lebhafteren Figurierung als mit Sechzehnteln nimmt er jedoch durchaus Abstand. Der breit angelegte zweite Satz ist mit seiner Modulation nach der Dominante und Paralleltonart so recht das Vorbild unseres modernen ersten Sonatensatzes; der sehr kurze dritte besteht aus einem reizenden, etwas wehmütig angehauchten Wechselspiel zwischen Klavier und Solovioline, deren Einsätze sich auch hier wie sonst, vielfach fugatomäßig folgen.

1) M. mus. pr. 3078, 3079.

Im Mittelteil bekundet eine aufwärts steigende chromatische Quarte noch ganz besonders den Zusammenhang mit der alten Musik[1]. Die beiden abschließenden Menuette sind in Rondoform ausgeführt, da Leffloth folgendes Schema beobachtet: *ABA CDC ABA*, wobei *CDC* das Menuett in der gleichnamigen Molltonart darstellt. Noch ausgeprägter findet sich diese Rondoform im Bourée des anderen Konzerts verwendet: *ABACA*. Es bewegt sich dieses Werk auf der gleichen Höhe wie das vorige, ohne dem gegenüber jedoch durch besondere Neubildungen aufzufallen. Im zweiten Satz findet sich hier einmal die Bemerkung »solo« an einer Stelle, wo die Flöte 17 Takte lang zu pausieren hat, um dem Klavierspieler Gelegenheit zu geben, mit Sechzehnteltiraten die Sauberkeit seiner Technik beweisen zu können. Steht also Leffloth mit seiner Gediegenheit der Ausführung zunächst auf deutschem Boden, so verraten doch einerseits die Spielfiguren italienische, andererseits die Verwendung der Rondoform französische Einflüsse. Daß dies gerade für die mittel- und südwestdeutsche Schule bezeichnend ist, werden wir später (bei Wolf usw.) zu belegen noch Gelegenheit nehmen.

Von Michael Scheuenstuhl

* 3. März 1705 in Guttenstetten, † als »Stadt-Organist in Hoff« (wann?).

lernte ich zwei in Nürnberg gestochene Klavierkonzerte (*F* und *A*)[2] kennen, die, wenngleich es sich bei ihnen manchmal in der orgelmäßigen Setzweise wie der Abglanz einer großen Epoche äußert, doch jedes gediegenen Inhalts entbehren. Was Seiffert von der Harmlosigkeit und Dürftigkeit der Nürnberger Klaviermusik bei Schultheiß[3] sagt, findet in diesen Werklein eine neue Bestätigung. Die beiden einsätzigen Werke (ein in der Mitte des ersten befindliches Überleitungsadagio ist nur Verbindungsglied zwischen den beiden Hauptteilen) haben einen Gedanken, der in die nächst verwandten Tonarten transponiert wird. Die gewöhnlich aus zwei großen Sequenzen bestehenden Verbindungsteile dazwischen sind jeder harmonischen oder kontrapunktischen Reize bar.

Bleibt noch Johann Nikolaus Tischer's

* 1707 in Königsee, † 1766 in Schmalkalden. »Hoch Fürstl. Sächs. Meinigl. Concert-Meister wie auch Schloss- und Stadt Organist« ebenda.

Klavierkonzert[4].

Dieses in Form und Ausführung bereits ganz der neuen Richtung angehörige und vor allen Bach's italienischem Konzert nahe kommende Werk hat diese Satzanordnung: un poco allegro (*B*), agreable (*Es*), presto

1) Vgl. S. 68.
2) M. mus. pr. 1277.
3) S. 195.
4) M. mus. pr. 3088.

assai (*B*). Obwohl sich in diesem Stück mehrfach die Bemerkung solo und tutti findet, fehlt doch der Hinweis auf Verwendung anderer Instrumente; mit anderen Worten will Tischer hier von der Möglichkeit des Manualwechsels und einer veränderten Registrierung (s. S. 7 II) Gebrauch gemacht wissen; denn wie anders sollten die Hinweise auf Solo und Tutti zu erklären sein? Da es Tischer versteht, für den Mangel an melodischen und kontrapunktischen Reizen mit einer überraschend leichten modulatorischen Beweglichkeit zu entschädigen, möge diese hier kurz skizziert sein. Nach dem ersten weit ausholenden Ritornell tritt das »Solo« (als solches bezeichnet) in der nämlichen Tonart mit einem neuen Motiv auf, das alle Kennzeichen eines homophonen und pianistisch modernen italienischen Kompositionsstiles aufweist. Da der Dominantuttieinsatz nicht aus seiner Tonart herausgeht, muß ein nachfolgendes Solo die Überleitung nach der Paralleltonart herstellen, wo ein neuerdings eintretendes »Tutti« nach der Tonika zurückleitet. Die »Tutti« zeichnen sich durch eine gleiche Klaviermäßigkeit wie die Soli aus, ja übertreffen diese eigentümlicherweise sogar gelegentlich in der Lebhaftigkeit des ornamentalen Beiwerkes. Während diese im zweiten Satz ganz fehlen, finden sie sich im Schlußteil mehrfach wieder. Gelegentlich auftretende chromatische Gänge bringen einige Abwechslung in den größtenteils ebenfalls recht hausbackenen Verlauf des Ganzen. —

Um noch kurz Rameau zu erwähnen, so sei hier bemerkt, daß seine *pièces de clavecin en concert*(!) von 1741 eigentlich Suiten für Kammermusik sind, die sich in bezug auf die Verteilung der Ausführung an die einzelnen Instrumente so ziemlich mit dem, was wir heute Klaviertrio nennen, decken. Daß dabei Durchführungen im modernen Sinne nicht vorhanden sind, ist schon mit dem Namen Suite gesagt. Das Klavier ist hier natürlich von einem Generalbaßspiel ebensoweit entfernt, wie die anderen Instrumente von einem begleitenden Spiel: die Stücke entwickeln sich vielmehr aus dem Zusammenwirken (*concert* in der ursprünglichen Bedeutung!) der einzelnen Instrumente, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß der Hauptanteil der Entwicklung dem Klavier zufällt. Schon Seiffert[1]) hat darauf hingewiesen, daß Rameau hier einen ähnlichen Zweck der Verselbständigung des Tastinstruments anstrebte wie Joh. Seb. Bach mit seinen Klavierkonzerten, und sehr richtig bemerkt, daß die Werke des Franzosen unserer heutigen Kammermusik um vieles näher stehen, wie die des großen deutschen Orgelmeisters. An Einzelheiten möge im Zusammenhalte mit den Seiffertschen Ausführungen dieses genügen. Sämtliche fünf Konzerte umfassen, mit Ausnahme des zweiten viersätzigen, je drei Sätze, die alle in einem Grundton stehen, dessen Geschlecht mit Ausnahme des

1) S. 439.

vierten Konzerts in jedem Werk einmal wechselt. Sind zwei Menuette, Rondo oder Tamburin verhanden, so vertritt das zweite immer die Stelle unseres heutigen Trios und steht demgemäß auch in anderer Tonart (also bei Dur in Moll und umgekehrt!). Rameau beobachtet in allen Sätzen die bekannte suitenmäßige Zweiteilung mit jedesmaliger Wiederholung der einzelnen Abschnitte; eine Abweichung von dieser Regel macht er nur im ersten Satz des letzten Konzerts, der infolge seiner fugatoartigen Ausarbeitung die Wiederholung in einem Zuge verlangt. Der Suitencharakter des Ganzen macht selbstverständlicherweise eine Zusammenstellung nach Art der französischen oder italienischen Ouvertüre von vornherein unmöglich. Daß Rameau mit diesen Kompositionen gleichwohl speziellere Zwecke verfolgte, beweist die Tatsache, daß jedes einzelne Stück in der ja gerade für französische Klaviermeister so bezeichnenden Art eine programmatische Überschrift trägt, woraus vollends erhellt, daß diese *pièces de clavecin* mit der Konzertform nichts zu schaffen haben wollen. Dementsprechend fehlt auch durchgehends ein solistisches Heraustreten des Klaviers, wenngleich sich im ersten Satz des vierten Konzerts Anläufe dazu finden lassen: nach der Einleitung tritt das Klavier plötzlich allein mit einem figurativen Gebilde heraus, das es nach einer kurzen Unterbrechung durch die Streicher alsbald eine Oktave tiefer wiederholt. Diese Phrase nun erhält im Laufe der Durchführung tatsächlich motivische Bedeutung, da es dann von den Streichern nochmals aufgegriffen wird. Dies verdient als der einzige Fall eines solistisch-konzertierenden Heraustretens des Klaviers hervorgehoben zu werden. —

In der Ausbildung des begleiteten Klavierkonzerts liefen gleichwohl die deutschen Tonsetzer allen anderen den Rang ab; was andere Länder dazu beisteuerten, ist von untergeordneter Bedeutung. Johann Sebastian Bach war bekanntlich der erste, der die Konzertform auf das Klavier anwendete, und es ist ein erhebendes Gefühl, wenn man sieht, daß gerade die Söhne und Schüler dieses Meisters zunächst die Entwicklung des Klavierkonzerts in die Hand nehmen sollten.

Eingangs ist darauf hingewiesen worden, daß wir in der Konzertform zwei Bildungsfaktoren von grundlegender Bedeutung zu unterscheiden haben: ein gleichsam dramatisch vorwärts treibendes Wettstreiten zwischen Solo und Tutti und ein spieltechnischer Reichtum des Soloinstruments. Dementsprechend stehen sich in der Geschichte des Konzerts jederzeit zwei Gruppen von Tonsetzern gegenüber, bei denen das Betonen der einen oder anderen dieser Grundregeln überwiegt. Obwohl natürlich diese Einteilung für eine geschichtliche Abhandlung unbrauchbar ist, darf doch dieser einschneidende Unterschied auch hier nicht übergangen werden. — Für die Disposition der vorliegenden Arbeit bildet die Schule Bach's den Grundstock, um den sich dann die Zeitgenossen in Nord-,

Mittel- und Süddeutschland reihen. Zum Verständnis der Wiener Meister ist es vorteilhaft, vorher die italienischen Stileigentümlichkeiten kennen zu lernen. —

An allgemeinen Kennzeichen, welche sämtliche Komponisten jener mit Italianismen jeder Art gleichsam durchtränkten Epoche aufweisen, seien folgende vorausgeschickt.

Der Abschluß der Ecksätze geschieht meistens durch ein, auf die oben bereits erwähnte italienische Arie zurückweisendes Dacapo des Einleitungsritornells, das oft in eine rassige Unisonofigur ausläuft. Überhaupt findet sich diese Art vielfach bei Halbschlüssen usw. Im ersten Satz, der ja den formalen Schwerpunkt des Ganzen bildet, hat sich als Regel ein dreimaliges Solospiel, welches von einem viermaligen Tuttiritornell umschlossen ist, herausgebildet. Das zweite Ritornell bewegt sich bei Dur gewöhnlich auf der Dominante, bei Moll in der Paralleltonart, das dritte in der Paralleltonart oder auf der Unterdominante; diese beiden Ritornelle, besonders aber das letztere, werden bedeutend verkürzt. Die Soloeinsätze haben entweder den nämlichen Gedanken wie das Tutti, der in diesem Fall stets mit viel Ornamentik behangen wird, oder ein neues Motiv oder endlich einen Teil des Tuttiritornells als thematischen Vorwurf. Bei den einthematischen Konzertsätzen findet sich beim Dominantsoloeinsatz nach dem Vorbild der dreiteiligen Liedform oftmals ein figuratives Gegenthema. Eine eigentliche Durchführung im modernen Sinne kennt jene Zeit natürlich noch nicht, wenngleich sich manchmal, wie die Untersuchung an mehreren Orten ergeben wird, bereits sehr hübsche Ansätze dazu aufdecken lassen.

Der erste Satz steht gewöhnlich in geradem Taktmaß, der letzte in ungeradem; im Mittelsatz, der, wie uns schon einmal begegnet, hauptsächlich durch Streben nach Gefühlsausdruck tiefere Bedeutung erhält, wechselt es. Bei mehr konservativen Meistern erfährt dieser Teil eine mehr polyphone Durchführung, während er bei den fortschrittlicheren vielfach in der bekannten dreiteiligen Liedform ausgeführt ist. Scheibe sagt darüber: »Die langsamen Sätze in einem Concerte müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn. Die Hauptstimme muß die schönste Melodie beweisen. Lebhaftigkeit und Anmuth sollen gleichsam darinnen streiten. Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzu ausschweifenden Manieren oder Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gerne Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren«[1]).

Der Schlußsatz, stets lebhafter als der erste, trägt häufig tanz-

2) S. 633.

oder rondoartigen Charakter in ungeradem Taktrhythmus, und wird vom Tonsetzer vorzüglich dazu benutzt, dem figurativen Element die Zügel schießen zu lassen.

Über die **Kadenzen** sagt Scheibe: »Ein geschickter Musikant kann allhier (im ersten oder letzten Konzertsatz) nach seiner ihm beywohnenden Geschicklichkeit, und nach seinen eigenen Einfällen verfahren, und ein so genanntes Capriccio anhängen. Wiewohl auch einige Componisten selbst ein solches Capriccio vorzuschreiben pflegen. Es dünket mich aber besser zu seyn, wenn man demjenigen, welcher die Concertstimme spielet, ohne Vorschrift, Freyheit läßt, damit zu verfahren, wie er will, und die Cadenz entweder auszuarbeiten, oder nicht, nachdem es etwa seine Kräfte zulassen, oder nachdem er sich sonst darzu aufgelegt befindet« [1]). Weitgehende Ausführungen über die einzelnen Sätze sind bei Quanz [2]) zu finden, wovon hier nur die Bemerkung über die zeitliche Ausdehnung Platz finden möge: »Um auch bey einem Concert eine **proportionirliche** Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden« [3]).

Nachdem nun bereits oben über die Beschaffenheit der italienischen, von allen Komponisten aufgenommenen Spieltechnik geschrieben ist, erübrigt hier noch einiges über die **Orchester**behandlung zu sagen.

Dem vielfach nur mit Streichern [4]) besetzten Tutti ist eine Ausarbeitung im Stile der Bach'schen Orchestertechnik bereits ganz fremd geworden, so daß auch die Kammermusik sich als direkt unter dem Einfluß der italienischen Musik — nicht bloß der Oper — stehend erweist. Wenn Müthel in einem seiner Klavierkonzerte die erste Violine bis zur vierten Lage verwendet, so darf das bereits als Ausnahme gelten, und stellt zugleich das höchste dar, was Graun [5]) oder Keiser [6]) in ihren Opern verlangten; durchschnittlich begnügen sich unsere Meister mit der zweiten und dritten Lage. Gegenüber der vorigen großen Zeit stellt das einen Rückschritt dar; weist doch schon Gevaert [7]) darauf hin, daß Bach und Händel bis zur fünften Lage gingen, nachdem Uccellini schon

---

1) S. 636 f. 2) S. 297 ff. 3) S. 300.

4) Durch Quanz (S. 185) wissen wir jedoch, daß z. B. Waldhörner »nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleiner als großen Musik nöthig sind«. Daraus läßt sich das Fehlen der Bläserstimmen in einzelnen Handschriften, ihr Vorhandensein in anderen des gleichen Werkes (z. B. bei Joh. Christ. Bach op. 11 oder L. Hoffmann) erklären.

5) IMG. S. I, 519. 6) IMG. S. I, 240. 7) S. 19.

1649 die sechste Lage gefordert[1]); ja, Bach verlangt sogar einmal die siebente (!) Lage, und zwar in der Arie Nr. 5 »Laudamus te« der *h*-Messe. Doppelgriffe, die nach Kleefeld[2]) zuerst 1627 auftauchen, sind nicht häufig. Die zweite Violine geht entweder in Terzen und Sexten oder ganz unisono mit der ersten. Von einer selbständigen Behandlung dieses Instruments, wie wir sie z. B. bei den Mannheimern kennen lernen, findet sich hier ebensowenig, wie eine eigene Stimmführung der Bratsche, die zum Baß in einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnis wie die zweite Violine zur ersten steht. Darum gewähren auch die Partituren unserer Konzerte vielfach einen höchst dürftigen Anblick: für die Tuttisätze genügt z. B. die Niederschrift der ersten Violin- und der bezifferten Baßstimme vollkommen. Zweite Violine und Bratsche bekommen nur ein Zeichen zum Unisono mit der ersten und dem Baß. Stimmbücher für Holz- und Blechblasinstrumente sind sehr selten; Pauken finden sich überhaupt nur einmal in dem Konzert für zwei Klaviere in *Es* von W. F. Bach, wo auch noch Trompeten und Hörner beigezogen sind. Fanden doch Pauken und Trompeten noch Ende des 18. Jahrhunderts nur bei ganz besonders feierlichen Gelegenheiten Verwendung[3]).

Die Baßführung ist bei den nicht zur Schule Bach's gehörigen (z. B. Graun und Benda usw.) oder von ihr sich weit entfernenden Komponisten (z. B. Joh. Christ. Bach oder Abel) herzlich steif und »schläfrig«, wie sich Brahms ausdrückte. Gelegentlich hinzutretende Holz- oder Blechbläser gehen unter sich nach Möglichkeit in Terzen Sextenbewegung.

Das Hauptkennzeichen der Klavierkonzerte aus der Zeit nach Bach bis zu Mozart ist die gleichzeitige Verwendung des Soloklaviers als Generalbaßinstrument.

Diese Behauptung nun steht in Widerspruch mit Spitta's[4]) Ansicht, der ein zweites (generalbassierendes) Cembalo neben dem Soloinstrumente für eine stilgerechte Wiedergabe der Bach'schen Klavierkonzerte verlangt. Spitta beruft sich bei dieser Behauptung auf Rust[5]), der von Stimmen des Bach'schen Klavierkonzerts aus *A* berichtet, wo sich die Bezifferungen nicht wie sonst üblich in der Cembalo-, sondern in der Baßstimme finden. Trotzdem sieht sich Spitta an einem anderen Orte[6]) veranlaßt, diese Behauptung dahin einzuschränken, daß die letzte Umarbeitung der Bach'schen Cembalokonzerte aus *c* und *d* darauf hinzuweisen scheinen, daß sie für ein Cembalo allein eingerichtet seien (das

1) Schering, S. 19. 2) IMG. S. I, 240.
3) Vgl. auch Lichtenberg, ausgew. Schriften (Reclam, S. 533).
4) I, 716; II, 620.
5) Vorwort zum 17. Band der großen Bachausgabe, S. XV.
6) II, 621.

Tutti bleibt hier natürlich nach wie vor dasselbe). Und diese bei Spitta mehr einem logischen Gefühl als einer tatsächlichen Erkenntnis entsprungene Ansicht ist die für die Zeit des 18. Jahrhunderts einzig gültige. Denn in mehr als 200 vom Verfasser eingesehenen Handschriften und alten Drucken sind die Bezifferungen in jedem Werk, ausnahmslos, in der Stimme des Soloklaviers, und niemals in der Baßstimme eingetragen. Selbst alte Drucke Mozart'scher Klavierkonzerte weisen in der Solostimme noch solche Bezifferungen auf. Daß diese nun aber nicht — die Vermutung läge ja sehr nahe — eine Art Klavierauszug geben wollen, erhellt daraus, daß, sobald die Diskantinstrumente des Orchesters allein beschäftigt sind, sich keine diesbezüglichen Noten oder Ziffern in der Klavierstimme finden, sondern einfach Pausen geschrieben stehen. Außerdem wurde, wenn einer Solostimme tatsächlich ein Klavierauszug beigegeben wurde, dieser auf dem Titel ausdrücklich als solcher bezeichnet, z. B. bei Agrell: »tal maniera di poterlo suonare anche a cembalo solo senza gli altri stromenti« [1]).

Jeder Zweifel wird aber durch eine Bemerkung von Karl Philipp Emanuel Bach's eigener Hand im *D*-Klavierkonzert von 1745 [2]) zerstreut, wo er die Bezifferungen unter die Streichbaßstimme setzte, am Ende des Stückes jedoch für den Kopisten anmerkte: »alle Ziffern gehören in die Clav.-'Stimme«.

Wir brauchen aber in der bezifferten Streichbaßstimme des Rust'schen Exemplars nicht einmal eine Ausnahme zu sehen, sondern können dies einmal sehr wohl aus in früherer Zeit stets üblichen mehrfachen Besetzung der Kontinuoinstrumente (beim Klavierkonzert ein zweites Cembalo) erklären, dann aber auch aus der allenfallsigen Verwendung gerade dieser Stimmhefte für eine »große Musik«. Sagt ja doch Spitta (s. o.) selbst, daß einen Wegfall des zweiten Cembalo die letzte Bearbeitung von anderen Klavierkonzerten wahrscheinlich und tatsächlich erscheinen lasse.

Durch all das dürfte wohl hinreichend klar gemacht sein, daß in unserer Zeit, d. h. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei Klavierkonzerten das zweite Cembalo nur als Ausnahme zu gelten hat.

Hier ist auch der Ort, ein Wort über die harmonisch-füllenden Ergänzungen in der zweistimmigen Klaviermusik aus früherer Zeit zu sagen. Riemann sagt einmal [3]), es sei seine »feste Überzeugung, daß es sich in den gleichsam nur skizzierten zweistimmigen Klaviersätzen um eine Geschmacksrichtung handle, daß also diese Stücke tatsächlich so vorgetragen wurden, wie sie niedergeschrieben sind«. Das ist nun vollkommen unrichtig. Reinecke hat in seinem sehr beachtenswerten Schriftchen

1) B. HS. $350^{I, II}$, Druck 13, 13^{a}, Dresd. HS. Ce IV.

2) B. Autogr.

3) Pr. u. St. III, 178.

über die Mozart'schen Klavierkonzerte nachgewiesen, daß die zweistimmigen Stellen der harmonischen Ergänzung bedürfen. Dieser Satz hat nun aber für die vormozartsche Zeit erst recht seine Gültigkeit; denn in der alten Musik gab es außer in den strengen Formen der Fuge und des Kanons keine Zweistimmigkeit. Das sagt schon Albert im Vorwort zum zweiten Teil seiner Arien: „Sind demnach allenthalben/ wo nicht Zahlen oder Signa vberzeichnet stehen/ zu ergreiffen vnd zu spielen die Quinte vnd Tertia/ nach dem natürlichen Thon/ in welchem ein Stück gesetzt ist". — Eine andere sehr ergiebige Fundgrube für Beweise, wie notwendig diese harmonischen Füllungen sind, bildet Mattheson's »Große Generalbaßschule«. Auf all diese hochwichtigen Stellen hier näher einzugehen, würde zu weit führen; es soll dies in einem besonderen Aufsatz baldigst nachgeholt werden. Es sei nur daraus kurz hervorgehoben, daß die harmonischen Füllungen, wie eigentlich selbstverständlich, zunächst — aber nicht ausschließlich — in der linken Hand vorzunehmen sind. Verstärkende Baßoktaven wie ganz besonders freie ornamentale Veränderungen, auf die schon Reinecke nachdrücklichst hinweist, sind ebenfalls reichlich in Anwendung zu bringen[1]); doch wird im einzelnen Falle immer der künstlerische Takt des Vortragenden hier das letzte Wort sprechen.

Zum Schluß möge noch kurz auf den **Charakter** und die **Bestimmung** des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert eingegangen werden. Denn gerade um diese Zeit bereitet sich eine große Wandlung in der ganzen Art der Musikpflege überhaupt vor. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und auch noch einige wenige Zeit darüber hinaus erfuhr die Kammermusik vorzüglich durch die *collegia musica* eine reichhaltige Pflege; diese *collegia musica* waren Vereinigungen von Berufsmusikern (und Dilettanten), welche zu ihren Aufführungen jedoch auch Hörer zuließen (man vergleiche die ergötzliche Schilderung dieser Verhältnisse in Kuhnau's Musikalischem Quacksalber!). Seit Mitte des 18. Jahrhunderts etwa beginnt sich ein neuer Zweig jener Kammermusik zu entwickeln, den man am besten wohl mit dem Namen »Gesellschaftsmusik« bezeichnet. Diese Art Musik war vor allem für den kunstbegeisterten Liebhaber und seinen »Salon« bestimmt; in die Aufführung solcher Werke im häuslichen Kreise (ohne eigentliches »Publikum«) teilten sich Dilettanten und Berufsmusiker. Es füllte also dieser Kunstzweig der »Gesellschaftsmusik« in früherer Zeit die Stelle der heute wegen ihrer Plattheit und Gewöhnlichkeit mit Recht so verpönten »Salonmusik« aus. Der größte Teil nämlich jener für gesellschaftliche Zwecke bestimmten alten Musik steht in künstlerischer Beziehung himmelhoch über unserer heutigen Salonmusik erhaben. Gleichwohl aber brauchte sich jene ältere Kunst auch nicht zu schämen,

---

1) Vgl. S. 12 die Stelle aus Scheibe.

dem Geschmack und dem Können der Liebhaber ein Ziemliches entgegenzukommen; und nicht nur kleinere Talente, sogar die besten ihrer Zeit, trugen diesem gesellschaftlichen Bedürfnis Rechnung, so Karl Philipp Emanuel Bach, der in der Ankündigung seiner sechs Hamburger Konzerte ausdrücklich hervorhebt, daß diese für die Hauptstimme und Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgezieret seien usw. — sind sie ja doch auf Verlangen vieler »Liebhaber« erschienen (vgl. S. 31). Er kam damit aber nur einem allgemeinen Bedürfnis seiner Zeit entgegen; denn nach der Fülle des erhaltenen Materials zu urteilen, muß das damalige dilettantische Musiktreiben in kurzem aufs üppigste in die Halme geschossen sein. Wuchtige dramatische Akzente paßten natürlich in den Rahmen einer solchen Unterhaltungsmusik ebensowenig wie schwierige technische Aufgaben. Bald nachher (um 1800) erfuhr die allgemeine Musikpflege neuerdings eine Wandlung, indem seit dieser Zeit das öffentliche Konzertleben mit Eintritt gegen Entgeld schnell zur Blüte gelangte. Den Anfang dazu hatte bereits 1725 Paris mit den *Concerts spirituels* gemacht, auf die alsbald ähnliche Vereinigungen in England und Deutschland folgten. Damit war aber zugleich der Weg vorgezeichnet, auf dem sich unsere moderne öffentliche Musikpflege entwickeln sollte. Da nun den Grundstock dieser Konzertvereinigungen Berufsmusiker bildeten, so wurde allmählich die Kluft zwischen diesen und den Dilettanten immer größer, der künstlerische Geschmack der Liebhaber und damit ihre häusliche Musikpflege sanken infolgedessen immer tiefer, so daß wir heute im Besitze jener unvergleichlichen »Salonmusik« sind, die in der ganzen Musikgeschichte nicht viel ihresgleichen haben dürfte.

* * *

Die philologische Ableitung des Wortes und die theoretische Richtigstellung des Begriffes »Konzert« machte zu Beginn dieses Abschnittes eine Darlegung des Entwicklungsganges, den die Klaviermusik bis 1700 durchlaufen hatte, unmöglich. Dies sollen die folgenden Zeilen kurz nachholen. Nehmen wir nun dazu das Schaffen Joh. Seb. Bach's nochmals zum Ausgangspunkt, da ja hier alle bisher voneinander getrennt laufenden Fäden der Entwicklung zusammentreffen. In Bach vereinigen sich die Ausläufer des erst durch die englische Virginalmusik aus den Banden der Koloraturpraxis des 16. Jahrhunderts befreiten Nordens (Sweelinck, Buxtehude), den von Frankreich und Italien beeinflußten Wiener Meistern, den Grundstock für sein Schaffen gab jedoch die in Pachelbel gipfelnden, gewissermaßen das verkleinerte Gegenbild zur Wiener Schule darstellenden mitteldeutsche Richtung. Dazu kommen nun aber noch die bereits im vorigen Abschnitt genannten außerdeutschen Anregungen, die sich Bach von der sich an die Lauten- und Ballet-

musik anlehnenden französischen Klavierkunst (Couperin), und von der in bezug auf Form und ganz besonders auf Spieltechnik so hoch entwickelten italienischen, mit Domenico Scarlatti an der Spitze, holte. Damit ist also die Grundlage vorgezeichnet, auf der ein Joh. Seb. Bach als Klaviermeister groß werden konnte. Mit anderen Worten: Bach schuf sich durch Vereinigung der nordischen Kontrapunktik und der englischen Variationstechnik, mit der formalen Vielseitigkeit der Italiener und Franzosen und den fortschrittlichen tonalen Bestrebungen der letzteren einen bis dahin noch nicht dagewesenen neuen universalen Stil, der als solcher nicht weiter entwicklungsfähig war, sondern im günstigsten Fall von seinen Nachfolgern auf einer gleichen Höhe gehalten werden konnte. Es wird sich jedoch zeigen, daß selbst dies nicht möglich sein sollte, daß vielmehr fremde — hauptsächlich italienische — Samenkörner den deutschen Boden befruchten mußten, um hier neue Knospen zu treiben.

Verstand Bach nun durch Verschmelzung der an und für sich schon nicht mehr sonderlich lebenskräftigen norddeutschen Schule mit der mitteldeutschen dem Sonderdasein dieser beiden gleichsam ein Ende zu machen, so konnte ihm dies in gleicher Weise bei der Wiener Schule nicht gelingen; und diese bildet infolgedessen wie seither so auch ferner innerhalb des deutschen Kunstschaffens (bis auf den heutigen Tag) den Gegenpol zum norddeutschen Stil. Nicht zum wenigsten ist in der nächsten Folge der Grund darin zu suchen, daß die norddeutschen Tonsetzer in unserem Zeitausschnitt noch immer für das Cembalo schreiben, während sich die Wiener Meister bald den viel entwicklungs- und schattierungsfähigeren Ton des eben aufgekommenen Hammerklaviers zunutze machen. Ein weiterer Grund für diese stilistische Trennung ist darin zu suchen, daß gerade der Wiener Schule von jeher, wie kaum einer anderen, ein eigentümliches Lokalkolorit anhaftet, das einer Vereinigung mit gewissen anderen Stilarten, z. B. den norddeutschen, geschweige denn einem Aufgehen in ihnen, entgegenstrebte.

Die Hochburg der norddeutschen, also von Joh. Seb. Bach ausgehenden Cembalokunst bildete von nun an Berlin mit seinem musikliebenden König Friedrich II., während Wien den Kernpunkt der auf Gottlieb Muffat fußenden süddeutschen Richtung darstellt (war für Italien Kunstmittelpunkt Neapel mit Dom. Scarlatti geworden, so wird es für England in Zukunft London mit Joh. Christ. Bach). Dementsprechend erfuhr der Stoff der vorliegenden Abhandlung eine Zweiteilung, die mit Rücksicht auf den ursprünglichen Ausgangspunkt der einzelnen Tonsetzer durchgeführt wurde. Auf eine Betrachtung der Leistungen der Meister unter dem Gesichtswinkel ihrer Stilrichtung und Schulbildung wurde daher zunächst verzichtet; es soll dies am Schlusse kurz nachgeholt werden.

II.

1. Kapitel.

Die Schüler Johann Sebastian Bach's.

Es ist vorhin gesagt worden, daß der Stil Johann Sebastian Bach's in der Folge einer Weiterentwicklung nicht fähig war, weil er in der Hauptsache nicht den Beginn einer kommenden Epoche, sondern den zusammenfassenden Abschluß einer vorausgegangenen bildet. Die nächste Zeit mußte sich neue Ideale schaffen, und mußte zu diesem Zwecke sich nach neuen Anregungen umsehen. Den schlagendsten Beweis für die Unmöglichkeit einer Fortsetzung und Weiterbildung des Bachschen Stils erbringt

Wilhelm Friedemann Bach, der Hallesche

* 22. Nov. 1710 in Weimar, † 1. Juli 1784 in Berlin. 1733—47 Organist in Dresden, 1747—1764 in Halle. Von nun an ohne feste Stellung, lebte er in Leipzig, Berlin, Braunschweig, Göttingen usw.

in seinen nicht eben zahlreichen Werken, die sich am engsten der Kompositionsart des Vaters anschließen; die Stärke seines Schaffens ist in der gediegenen, an der Orgelkunst gestählten Ausarbeitung zu suchen, von den formalen und technischen Neuerungen, die seine Zeit hervorbrachte, sehen wir ihn nur schüchtern dies oder jenes aufnehmen. Und weil er sich den Ergebnissen seiner fortschrittlichen Zeit gegenüber vielfach so ablehnend verhielt, mußte ihm eine tiefer einschneidende geschichtliche Bedeutung versagt bleiben.

Von den sechs mir bekannt gewordenen Klavierkonzerten (*D*, $^4/_4$; *F*, $^4/_4$; *a*, $^2/_4$; *e*, $^4/_4$, sämtlich in Neuausgabe bei Steingräber; *c*, $^4/_4$. B. HS. P.; *Es*, $^4/_4$ für 2 Klaviere. Wien, Musikfr. VII, 13847 aa) dieses Meisters war bloß von einem einzigen ein Anhaltspunkt für seine Entstehungszeit zu ermitteln: von dem am 29. Juli 1767 der Kurfürstin von Sachsen für ihren Sohn überreichte Konzert in *e*. — Von der üblichen Streichquarttetbesetzung des Tutti weicht Wilhelm Friedemann nur einmal ab, in einem Werk, wo er zwei Klavieren ein größeres Tutti gegenüberstellen mußte. — Seine Klaviertechnik erweist sich ausschließlich

2*

von der seines Vaters abhängig[1]); dabei hat er aber richtig erkannt, daß die Setzweise des Konzerts vornehmlich in der melodisch-harmonischen Weise zu geschehen habe. Infolge dessen ist es Bach hoch anzurechnen, daß er mit der figurativen Ausschmückung stets das rechte Maß hält, ohne dabei jedoch zu vergessen, im Konzert auch dem spieltechnischen Können des Vortragenden Raum zur Entfaltung geben zu müssen. Diesem virtuosen Element nun läßt er vornehmlich in seinen feurig bewegten Schlußsätzen die Zügel schießen. Sehr angenehm fällt auch die selbständige Baßführung auf, die vielfach mit einer thematisch-imitatorischen Arbeit Hand in Hand geht. Eine mäßige Verwendung von harmonisch fein gewürzten Sequenzfortschreitungen gibt seinen Werken durchgehends einen gediegenen Anstrich.

Trotzdem Bach in seinen ersten Sätzen den Tuttigedanken nie als Solothema verwendet, — eine thematische Scheidung, die uns am auffallendsten noch bei dem ebenfalls den mitteldeutschen Organisten sehr nahe stehenden Nichelmann entgegentritt — müssen wir doch sagen, daß die anfangs streng geschiedenen melodischen Linien sich im späteren Verlaufe ziemlich verwischen, was natürlich dem Konzertprinzip nicht eben förderlich war. Von der modernen Durchführung findet sich bei Bach keine Andeutung; und dies nicht nur in seinen Klavierkonzerten — seine Klaviersonate in *C*[2]) weist in diesem Bezug auch noch keine entwickeltere Form auf: in beiden Ecksätzen fehlt die Einführung des zweiten Themas und die Durchführung nach dem Dominanteabschluß des ersten Teiles; Bach fährt hier entweder mit einem neuen Motiv oder mit der Transposition des ersten Gedankens fort.

Solostellen sind im allgemeinen, besonders aber in den zweiten einthematischen Sätzen selten, da gerade hier der spröde Klavierton am meisten der orchestralen Schattierung bedarf.

Die einthematischen Schlußsätze sind mit feinem Verständnis stets in

---

1) Keiner der Schüler Joh. Seb. Bach's kommt dem Stile des Meisters so nahe und ist mit der Mitteldeutschen Schule so eng verwandt, wie gerade Wilhelm Friedemann, und das in andern Stücken noch mehr als in seinen Klavierkonzerten z. B. in einem teils motivisch ausgearbeiteten, teils fugierten Capriccio (neu herausg. in »Klaviermusik aus alter Zeit« bei Litolff), das sich auch in Hinsicht auf Formgebung der musikalischen Gedanken und Ausführung noch mehr an die Art des Vaters und seiner Vorgänger anlehnt. Ja, der Zusammenhang W. F.'s mit den mitteldeutschen Organisten läßt sich sogar bis auf Pachelbel zurück verfolgen. Als neue Variante zu dem bei Seiffert (S. 206 u. 230) erwähnten mitteldeutschen Temenstock möge folgendes aus unseres Meisters eben erwähntem Capriccio genommen werden:



2) Kl.-M. a. a. Z. Litolff, Band I.

leichterem Charakter gehalten, und sollen, wie schon erwähnt, der ausgebildeten Spieltechnik des Vortragenden zu statten kommen, wobei Bach allerdings einige Male des Guten fast zu viel tut.

Harmonische Feinheiten lassen sich in diesen Werken die Menge finden, sodaß auf ein ausführlicheres Eingehen darauf leider verzichtet werden muß. Als besonders stimmungsvoll sei der Mittelsatz aus dem *F*-Konzert hervorgehoben.

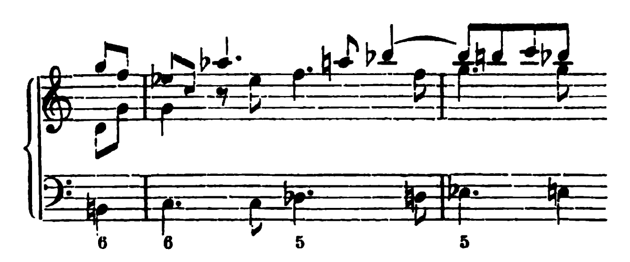
Ausführlichere Erwähnung verdienen zwei Konzerte: ein von Bitter nicht genanntes in *c*[1]) und das Konzert für zwei Klaviere in *Es*.

Der erste Satz des *c*-Konzerts ist nämlich eine Instrumentalfuge zu drei Themen. Wilhelm Friedemann Bach hatte in diesem kompositionstechnischen Versuch bereits einen Vorläufer: Vivaldi; von diesem Meister ist uns ein Violinkonzert[2]) erhalten, dessen erster Satz ebenfalls in Form einer Doppelfuge ausgeführt ist. Obwohl nun diese strenge Form eine konzertierende Umgestaltung von vornherein auszuschließen scheint, hat es Bach doch durch einen erstaunlichen Scharfsinn fertig gebracht, durch zahlreiche feine Züge den Titel, den er diesem Werk gegeben, zu rechtfertigen. Nach der ersten Durchführung setzt das Klavier mit einem neuen Gedanken ein, der weniger durch seine eigene Potenz als vorzüglich deshalb erhöhtes Interesse auf sich zu lenken versteht, weil Partikelchen aus dem Fugenthema ihn kontrapunktieren. Dem Tutti will jedoch der vom Soloinstrument angeschlagene mehr elegische Ton nicht gefallen, in einem zweimaligen fast dramatisch wirkenden Anlauf gelingt es ihm dann, wenigstens den Hauptteil seines Themas dem Klavier gegenüber zu stellen — mit anderen Worten: wir haben hier die bei Karl Philipp Emanuel Bach und Nichelmann und von hier an in der norddeutschen Schule Konzertregel gewordene Gegenüberstellung der beiden konzertierenden Instrumentalkomplexe. In der weiteren Ausführung wird dann das Hauptthema in seinen einzelnen Teilen verarbeitet, was Bach ebenfalls für seine Konzertzwecke zu nützen weiß: Themateile, von den Violinen angespielt, läßt er vom Soloinstrument mit Spielfiguren umranken. Wir wissen, daß später gerade mit solchen Mitteln Mozart oft so herrliche Wirkungen erzielt. In der Paralleltonart wird die Durchführung vom Tutti wieder aufgenommen, die in ein durch Echowirkungen zwischen Solo und Tutti noch besonders spannendes Solo ausläuft. Ein weiteres Eingehen auf die noch folgenden kontrapunktischen und harmonischen Feinheiten würde zu weit führen, so daß nur noch

1) Die Partitur des ersten Satzes dieses Konzerts kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.

2) Dresd. CX, 1047.

hervorgehoben werden kann, daß Bach auch im zweiten Teile dieser Fuge dem ersten nichts nachgibt. Der ganze Satz ist übrigens mit einer Wucht hingeworfen, die mitunter etwas an die Löwentatze des alten Bach gemahnt, ohne daß dabei jedoch Züge vom Geiste derer, die da kommen sollten, fehlen. Wen erinnert diese Stelle



nicht unwillkürlich an die auch tonartlich ganz verwandte Stelle im zweiten Satz von Beethovens op. 110?

Auch im Mittelstück unseres Konzerts findet sich manches, was man einer späteren Zeit zuzuschreiben geneigt sein könnte z. B. das reizende Solothema dieses Satzes, dessen Haydn'sche Innigkeit sich von der Wucht des ersten Satzes um so lieblicher abhebt:



Eine ähnliche Stelle aus dem *e*-Konzert möge hier ebenfalls Platz finden:



Wenn Bach im letzten Satz unseres Konzerts zwei begleitend-füllende Achtelwiederholungen eines Tones in der zweiten Violine beim Klaviersolo in Viertel zusammenzieht, so bekundet sich darin der feine Instrumentalist, der nicht gedankenlos die Violinapplikatur auf das Cembalo überträgt. Als zweiten Einsatz bringt das Soloinstrument ein durch Rhythmik fesselndes Motiv, welches in der Art des späteren Beethoven in den letzten Takten des vorangehenden Tutti vorbereitet wird.

Das Konzert für zwei Klaviere ist im Stile der gleichen Werke Joh. Seb. Bach's ausgeführt; ja, die Abhängigkeit des Sohnes vom Vater

geht hierin so weit, daß jener wie dieser im zweiten Satz das Tutti ganz schweigen läßt; in der concerto-grosso-Literatur war dieses Hilfsmittel die Aufmerksamkeit der Hörer aufs neue zu spannen, nicht unbekannt, so läßt Bach im zweiten Brandenburgschen Konzert den Mittelsatz von Konzertino allein ausführen, und behält vom Tutti nur zwei Celli und das Cembalo als Baßinstrumente bei; in einem Koncerto grosso von Pepusch[1]) wird der Mittelsatz von Soloinstrumenten ganz allein ausgeführt.

Im übrigen ist die Verwendung des schon eingangs erwähnten, stark vergrößerten Tutti (außer dem Streichquartett noch Trompeten, Pauken und Hörner) eine äußerst reichhaltige und vielseitige. Entsprechend der großartigen Anlage des ganzen Werkes bewegt sich auch die Ausführung im einzelnen in weiteren Grenzen als sonst, so daß z. B. dem Komponisten der Klavierton allein fast stets zu farblos ist, um mit ihm größere Strecken zu durchwandern; alle, Trompeten und Pauken nicht ausgeschlossen, müssen mithelfen, um dem trockenen Cembaloton neue Schattierungen abzugewinnen.

Nach einer längeren Tuttieinleitung, zu der beide Klaviere Generalbaß spielen, setzt das zweite Soloinstrument mit einem neuen Thema ein, während das erste Klavier, daß auch die begleitenden Baßfiguren zu spielen hat, eine weitere Stimme zum Solothema hinzu kontrapunktiert. Die Einsätze der beiden Soloinstrumente folgen sich oft fugen- und kanonartig, derart, daß man fast mitunter von gegenseitiger Themenbeantwortung sprechen könnte. — Der sehr temperamentvolle Schlußsatz, der nur einen Hauptgedanken hat, läßt die Hoffnungen, die man nach dem ersten Satz auf ihn stellt, wohl berechtigt erscheinen, und hält sich, was gerade bei Konzertwerken nicht allzu häufig vorkommt, ganz auf der Höhe des ersten. Die prächtige kontrapunktische Arbeit während des ganzen Stückes darf geradezu als mustergültig angesprochen werden, so daß diesem Konzert mehr als manchem anderen eine Neuausgabe zu wünschen wäre.

Haben wir nun gleichwohl W. F. Bach im vorigen des öfteren der neuen Schreibart die Hand reichen sehen, so kann dem scharf blickenden Beobachter die Erkenntnis doch nicht verborgen geblieben sein, daß unser Meister im Grunde noch zu tief in dem, was er in der strengen Schule des Vaters gelernt, wurzelt, als daß er zu gunsten einer freien Handhabung der harmonisch-melodischen Setzweise auf den polyphonen Orgelsatz verzichten möchte. Trotzdem konnte er sich gegen das Eindringen des so ganz anders gearteten neuen Stils verschließen; zur Bildung einer neuen Kompositionsrichtung bedurfte es aber eines schmiegsameren Geistes, der vermöge seiner Beweglichkeit und vielseitigeren

---

1) Dresd. CX 743.

Bildung sich mit den neuen Forderungen schneller und enger befreunden konnte, und der durch fortgesetztes Studium und innere Verarbeitung dieser etwas Neues zu geben imstande war. Und dieser Geist erstand für Norddeutschland in

Karl Philipp Emanuel Bach, dem Berliner oder Hamburger.

* 8. März 1714 in Weimar, † 14. Dez. 1788 in Hamburg. Studierte erst Jurisprudenz in Frankfurt a. O., ging 1738 nach Berlin, wo er 1740 Kammercembalist Friedrich II. wurde. 1767 erhielt er in Hamburg Telemann's Stelle als Kirchenmusikdirektor. — »In der Komposition habe ich nie einen andern Lehrmeister als meinen Vater gehabt« erzählt er selbst.

Nach dem Verzeichnis von Wotquenne sind uns von K. Ph. E. Bach 45 Konzerte für ein und zwei Konzerte für zwei Klaviere erhalten. Dem Verfasser lagen für das folgende diese Konzerte vor (nach Wotquenne): 1, 3, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 31, 32, 35, 43 I—VI.

Keinen anderen Komponisten unseres Zeitabschnittes sehen wir soviel formale Versuche mit dem Klavierkonzert anstellen, wie gerade Karl Philipp Emanuel Bach. Neben der allgemein üblichen dreisätzigen Form mit einem oder zwei Themen in den Ecksätzen, kantilenenreichen Mittelsätzen, weisen Konzerte aus der Hamburger Zeit manch ungewohnte satztechnische Neuerung auf; das sonst übliche Streichquartettutti ist hier in den Ecksätzen durch Hörner, durch Flöten in den Mittelsätzen verstärkt.

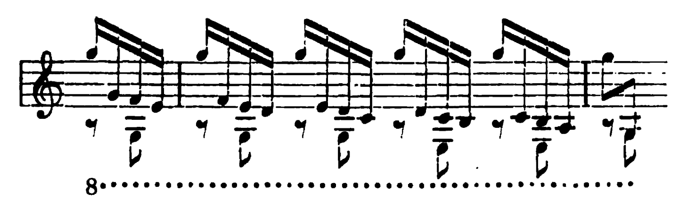
Die Spieltechnik K. Ph. E. Bach's hängt nicht mehr so innig wie die seines Halleschen Bruders mit der seines Vaters zusammen, ohne sich von dieser jedoch in dem Grade wie die seines Londoner Bruders frei zu machen; sie dürfte zwischen diesen beiden ungefähr die Mitte halten.

Wie die Kompositionen ausgesehen haben mögen, die er vor seinem Ruf nach Berlin geschaffen, können wir leider nicht mehr feststellen, da er alle früheren Werke während seines dortigen Aufenthalts überarbeitete. Wenn aber Kretzschmar[2]) von den Sinfonien des Berliner Bach sagt, sie zerplatzten wie Seifenblasen ohne Wirkung und Resultate, und machten den Eindruck eines brillanten Feuilletons, so gilt dieser Ausspruch auch von vielen seiner Klavierkonzerte.

Karl Philipp Emanuel's erstes Klavierkonzert in *a*[2]) vom Jahre 1733 ist zweifellos eine Schülerarbeit, die er noch unter Aufsicht seines Vaters komponiert. Es liegt uns leider nur noch eine Überarbeitung aus dem Jahre 1744 vor. Die Stellung, die Orchester und Klavier zu einander einnehmen, ist ganz die, wie sie uns von Johann Sebastian's Konzerten

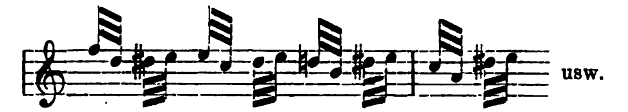
1) Führer I, S. 49.
2) Wtq. 1. B. HS. P. 438.

her geläufig ist. Die beiden Tongruppen konzertieren nicht miteinander, sondern ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Man kann genau erkennen, daß der junge Bach sich noch nicht recht klar darüber war, was er eigentlich mit einem Konzert wollte. Das einzige und noch dazu steife Thema des ersten Satzes erfährt, mitunter mäßig figuriert, die herkömmliche Verwendung auf den bekannten Tonstufen. Der Klaviersatz selbst ist vielfach recht unbeholfen, liegt außerdem dem Spieler schlecht, hier ein Beispiel:



als Aufgabe für die Sprungtechnik kann diese Stelle wegen ihres hausbackenen, einer virtuosen Wirkung ganz entbehrenden Charakters kaum angesehen werden. Auch sonst zeichnet sich die Solostimme durch keine wirklich durchdachte Klaviermäßigkeit aus.

Eine Menge anderer Figurationen verraten schon auf den ersten Anblick ihre Herkunft aus der Schule des Vaters:



Daß Bach im zweiten Satz an Pausenstellen im Soloinstrument dem Tutti ein kleines Füllmotiv (ein Beispiel davon siehe unten S. 29) zu geben pflegt, ist gleich hier deshalb zu erwähnen, weil diese Art einer Ausschmückung einerseits auf Johann Sebastian zurückweist, andrerseits aber unserem Komponisten noch zu recht hübschen Wirkungen verhilft.

Der ganze Aufbau des Werkes vollzieht sich im modernen harmonisch-melodischen Stil; die Schule Bach's offenbart sich aber außer in den genannten Tatsachen in der fast identischen Form, welche dieses Werk wie schon erwähnt bezüglich des Mangels an wirklich konzertierender Ausführung mit den Klavierkonzerten des alten Bach zeigt.

Daß K. Ph. E. Bach sich auch noch später Werke seines Vaters zum Vorbild nahm, erhellt aus dem *G*-Konzert vom Jahre 1737 [1]), dessen zweiter Satz sich über einen ciaconnenartigen Baß, wie im *d*-Konzert J. S. Bach's erhebt. Die beiden Ecksätze dieses Werks zeigen im Vergleich mit dem ersten bereits einen wesentlichen Fortschritt, nämlich eine schon ziemlich hoch entwickelte Konzertform, von der K. Ph. E. Bach auch

1) Wtq. 3, Berl. HS. Aut.

später nicht mehr viel abwich. An die Stelle der mehr sinfonisch-ergänzenden Ausführung ist hier bereits ein lebhaftes Gegeneinanderwirken der beiden Tongruppen getreten. Im ersten Satz gibt ein Teil des Tuttiritornells die thematische Unterlage für das Solo ab, bei dessen Durchführung das konzertierende Element, in der Gegenüberstellung von Solo und Tutti in einer Weise heraustritt, wie sie nur aus einem tiefgehenden richtigen Erfassen des Konzertbegriffs hervorgehen kann. In dieser Beziehung gibt diesem ersten Satz auch der dritte nichts nach.

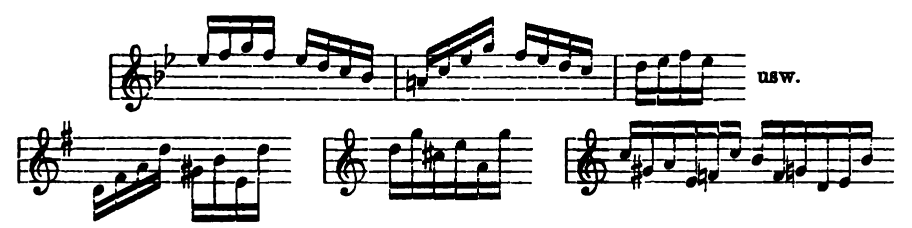
Da sich die Grundform der nun folgenden Werke[1]) mit Ausnahme belangloserer Abweichungen in ihren Hauptzügen in jedem Konzert wiederholt, mögen die Grundlinien im Folgenden festgestellt sein.

Nach dem üblichen Tuttiritornell setzt das Cembalo mit einem eigenen Solothema oder mit dem Tuttigedanken oder endlich mit einem Teil dieses letzteren ein, sei es nun in genauer Wiederholung oder mit ornamentalen Beiwerk. Das Tutti stellt sich diesem Einsatz sofort gegenüber durch Wiederholung seines Themas, und zwar nach Möglichkeit unter Beiziehung von dynamischen Kontrastwirkungen, als plötzlichem Forteeinsatz, vollerer Instrumentation und Pausieren in den vorangehenden Takten. Nach diesem stets verkürzten Themaeinsatz tritt im Soloinstrument das figurativ-konzertierende Element etwas mehr in seine Rechte, so daß in dem nun folgenden Überleitungsteil das Tutti den harmonischen Weg vorzeichnet, den das Klavier mit Tiraten umrankt. Gelegentliche dramatische Zwischenwürfe des Tutti fehlen dabei natürlich ebenso wenig wie ein stellenweises Schwelgen des Solos im Figurativen. Es geschieht dies hier schon ganz in der Art und Weise, wie es für die klassische Zeit überhaupt vorbildlich werden sollte. Dieser Zwischensatz mündet in eine nächst verwandte Tonart (bei Dur gewöhnlich, wie in der Einleitung bereits bemerkt auf die Dominante, bei Moll in die Paralleltonart) aus, wo nun die eigentliche »Durchführung« einsetzt, welche bei unserem Berliner Bach schon weit mehr entwickelt ist als bei seinem Halleschen Bruder. Das Tutti eröffnet diesen Teil gewöhnlich mit einer ganzen oder teilweisen Wiederholung seines Ritornells, dem sich alsbald das Cembalo in konzertierender Weise in den Weg stellt; daraus entwickelt sich dann ein heftiges, echt instrumentales Vorwärtstreiben des ganzen Abschnitts. Wir finden hier Bach mitunter von jener lebhaften, oft ganz überraschenden Beweglichkeit der Harmonik Gebrauch machen, die die klassische Durchführung auszeichnet und die sich außer ihn zu jener Zeit eigentlich nur noch bei den Wienern findet. Haben wir ein eigenes Solothema, so wird auch dieses gelegentlich, aber nur vom Klavier beigezogen — eine Eigentümlichkeit, die uns noch weiter

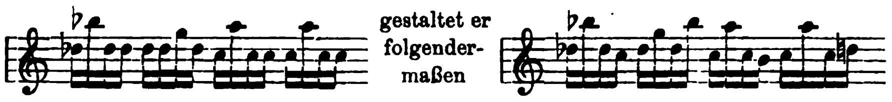
1) Sämtlich B. Aut. P.

unten beschäftigen wird. Die Durchführungen selbst sind mit großem Geschick und feinem Verständnis gestaltet, ohne aber noch die Höhe der späteren Klassiker erklimmen zu können, was sich besonders darin fühlbar macht, daß Bach mehr mit der Transposition ganzer Takte arbeitet, als mit der Zerlegung des Themas und Verwendung der auf solche Art gewonnenen Motive und Partikelchen. — Auf die Durchführung folgt dann wieder ein dem vorigen kongruenter figurativer Überleitungsteil, der alsbald der »Repetition« Platz macht. Hierin wird nun mit dem Solothema, falls ein solches vorhanden, nochmals der letzte Trumpf gegen das Tutti ausgespielt. Der Abschluß des Satzes wird vielfach, wie schon eingangs erwähnt, durch ein Dacapo des Tuttiritornells herbeigeführt, das mitunter in eine markante Unisonofigur ausläuft. Von ganz besonders spannender Wirkung sind jene plötzlichen Wechsel von forte und piano, dynamische Effekte, wie sie diese Epoche besonders geliebt haben muß, da wir sie in der ganzen Musikliteratur jener Tage antreffen; ich erinnere nur an die vielen hierher gehörigen Stellen aus dem Schaffen Haydn's.

Die Figurationen weisen in ihrem Tiratenwerk bereits einen erheblichen Fortschritt gegenüber den früheren Klavierkompositionen auf, und zeichnen sich schon allenthalben durch eine mustergültige Spielbarkeit für das Soloinstrument aus. Hier einige kurze Beispiele:



Ebenso bemüht sich K. Ph. E. Bach nach Kräften um eine entsprechende Behandlung der Streichinstrumente und bildet ihr Figurenwerk, ähnlich wie wir es auch bei seinem Bruder Wilhelm Friedemann sehen, bei einem Soloeinsatz klaviermäßig um:



Aus der Fülle der Einzelheiten seien nur diese bemerkenswertesten herausgehoben.

Die beiden Werke vom Jahre 1741 (*a* 4/4; *a* 2/4)[1]) ragen durch geradezu meisterhafte Handhabung des konzertierenden Stiles hervor, die sich Bach sehr schnell in Berlin (kam er doch erst 1738 dahin) an-

1) Wtq. 7, 8.

eignete. Läßt er sich also einerseits die dramatisch-vorwärtstreibende Entwicklung tunlichst angelegen sein, so vernachlässigt er doch auch die zweite Forderung der Konzertform: die Freude an einer virtuosen Ausgestaltung der figurativen Teile in keiner Beziehung. Ja, fast möchte man sagen, daß er z. B. im ersten Konzert von 1745, (*e* $^{3}/_{4}$)[1], hierin des Guten zu viel tut, wenn er im Schlußsatz die Figurationen derart überhand nehmen läßt, daß darunter die thematische Ausführung der Solostimme bedenklich leidet. Das Werk sinkt dadurch beinahe auf das Niveau der mitunter so herzlich schwachen Arbeiten Benda's herab.

Das einzige Hauptthema des ersten Satzes vom Konzert von 1746 (*a*, $^{4}/_{4}$)[2], weiß Bach dadurch merkwürdig zu gestalten, daß er dasselbe beim Soloeinsatz um das doppelte seines Wertes vergrößert, thematische Umwertungen, die einst in der italienischen Orgel- und Klaviermusik in allerdings viel genialerer Weise eine große Rolle spielten. Der Schlußsatz leidet, wie beim vorigen Werk, unverkennbar an dem Mangel der Vertiefung.

Die Aufnahme von anscheinend opernhaften Elementen, die wir außer bei Bach noch bei seinem Freunde Müthel finden, läßt die ausführliche Erwähnung des ersten Satzes des Konzerts von 1753 (*c* $^{4}/_{4}$)[2], notwendig erscheinen. Nach einer sechzehntaktigen Tuttieinleitung geht der Komponist mit einem Adagio-Rezitativ in einen persönlicheren Stil über, dessen dramatischen Charakter auch das Tutti mit seiner ganzen Wucht steigern hilft. Der Reiz dieses Rezitativs wird durch seltsame Harmoniefolgen noch erhöht, so daß Bach nachher alle Kunst aufwenden mußte, um das Ende dieses Teils nicht abfallen zu lassen. Deshalb schuf er im Orchester eine aufwärts strebende Linie von Akkordgängen, welche das Solo, gleichsam beruhigend, mit kurzen Zwischenrufen unterbricht. Auf diese Weise bekommen wir einen mehrmaligen schnellen Wechsel von presto und adagio, der der reinen Instrumentalmusik ursprünglich fremd, deutlich auf die Oper als seine eigentliche Heimat hinweist. Einen eigentlichen Abschluß hat der Satz nicht, sondern Bach bemerkte mit eigener Hand am Ende des Satzes, daß das nun folgende Allegretto nach diesem Adagio ohne den geringsten Zwischenraum sofort einzufallen habe. Das Allegretto ist in der üblichen Weise einthematisch ausgeführt.

Bemerkenswert ist aber hier außerdem noch die von Bach geforderte Verbindung des langsamen und schnellen Satzes, auf die wir später noch zurückkommen werden. Unter 14 mir bekannten Klaviersonaten findet sich ein diesem Konzert analoges Beispiel, wo der Mittelteil des Stückes

1) Wtq. 15.
2) Wtq. 19.
3) Wtq. 31.

ebenfalls durch kleine Rezitative und mehrmaligen raschen Zeitmaßwechsel aus dem üblichen Rahmen dieser Stücke tritt[1]). Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als ob diese Instrumentalrezitative in der Klaviermusik ausschließlich als Herübernahme aus der Oper, die ja doch zur Zeit K. Ph. E. Bach's in Berlin unter Graun so sehr blühte, zu erklären seien. Dem ist jedoch nicht so; wir wissen, daß diese rezitativische Schreibweise mit eine der Eigentümlichkeiten der mitteldeutschen Klavierkunst bilden; von Johann Krieger (1652—1735) findet sich in einer Tokkata (in *D*) von Johann Kuhnau (1660—1722) in einer seiner »biblischen Historien« (in Saul's Traurigkeit) ähnliche Instrumentalrezitative[2]). Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß darin der einzige Vorfahre dieser Schreibweise innerhalb des Konzertganzen bedeuten soll. Wir finden diesen Opernstil auch in Violinkonzerten Albinoni's, Torelli's, Vivaldi's und Bonporti's, in concerti grossi von Locatelli u. a., in den Venetianischen Sinfonien usw.

Das Konzert von 1740 (*F* $^4/_4$)[3]) für zwei Klaviere ist ein in formaler und technischer Beziehung schlechthin vollkommenes Werk. Die beiden Soloinstrumente setzen nach einander, durch einen Takt des Tutti getrennt, mit einem einzigen Sologedanken ein, den sie beide in vollständiger Ausführung bringen. Nach dem üblichen Orchesternachspiel modulieren die Soloinstrumente nach der Dominante, und zwar in der Weise, daß in entsprechender Abwechslung bei ausgehaltenen Noten des einen Klaviers das andere diese mit Figurationen umspielt, daß also gewissermaßen hier das eine Klavier an die Stelle des Tutti getreten ist. Um nun dem so aus seiner angestammten Rolle verdrängten Tutti Ersatz zu bieten, läßt es Bach unisono mit den beiden Klavieren in Viertelbewegung begleiten. — Im zweiten Satz führen beide Soloinstrumente (im Gegensatz zu dem Doppelkonzert Wilhelm Friedemann's stets mit Tuttibegleitung) das eine Thema so durch, daß die zwei Klaviere nur zusammen, durchgehends in gegenseitiger Verstärkung und Ergänzung auftreten.

Aus dem *e*-Konzert von 1748[4]) möge ein Beispiel dartun, wie Bach in der schon mehrfach erwähnten, aus der Schule Joh. Seb. herkommenden Weise an leeren Klavierstellen dem Tutti ein Füllmotiv gibt:



1) M. HS. 1795 (Nr. 2)
2) Vgl. Seiffert, S. 213, 253.
3) Wtq. 46.
4) Wtq. 24. B. P. HS. 709.

Ein durch seine gediegene, großartig angelegte Ausführung sehr beachtenswertes Konzert ist das aus *d* 3/4 vom Jahre 1748[1]). Der erste Satz fällt besonders durch seine weitausholende Disposition auf. Das Thema der Tuttieinleitung, das auch für die Soli die motivische Unterlage abgibt, erfährt hier eine Aus- und Durcharbeitung, wie sie in anderen Konzerten unseres Meisters, geschweige denn seiner Zeitgenossen nicht üblich ist. Lebhafte Klavierpassagen, welche zwischen die stets mit Themamotiven gewürzten Tuttis eingeschoben sind, geben dem Ganzen ein echt instrumental-konzertierendes Gepräge. Vielfach liebt es der Tonsetzer, diesem Gestaltungsprinzip mit ungemein reizenden imitatorischem Wechselspiele zwischen Solo und Tutti Rechnung zu tragen. Im Laufe der, wie oben schon bemerkt, in weitem Bogen ausholenden Durchführung, die hier unbedingt als legitimer Vorfahre der späteren »klassischen« zu gelten hat, fällt besonders die bei Bach nicht immer gleich leichte harmonische Beweglichkeit auf. Wie im ersten Satz, so weiß unser Tonsetzer auch im nächstfolgenden durch abwechslungsreiche, stilistische Zwischenwürfe und ähnliche aus dem Geiste der Instrumentalmusik heraus geborene Kunstgriffe den Hörer stets in Spannung zu halten. Namentlich verdient aus diesem Satz das schöne melodische Gebilde, das aus dem ersten Soloeinsatz emporblüht, hervorgehoben zu werden. Im dritten Satz, der sich den beiden ersten würdig an die Seite stellt, kann das Klavier bei seinem zweiten Haupteinsatz durch selbständige Thematik neue Abwechslung bringen; diese Melodie wird im Laufe der Durchführung aber dann dadurch ihres episodenhaften Charakters entkleidet, daß sie gegen Ende des Stückes nochmals und zwar — wie einleitend schon bemerkt — nur im Soloinstrument erklingt. Gerade in diesem Konzert ließ es sich Karl Philipp Emanuel besonders angelegen sein, durch Vertiefung des Inhalts im allgemeinen und leidenschaftliche Ausgestaltung im einzelnen hier mehr zu geben, als er oder seine Zeitgenossen durchschnittlich in der Form des Klavierkonzerts gaben. Auch darin kann man ihn als Vorläufer der Konzerte Beethoven's betrachten. Schon das Hauptthema des ersten Satzes mit seiner scharfen Rhythmik und seinen rassigen Oktavensprüngen bekundet, daß Bach in diesem Konzert mehr als sonst perönliches Ausleben erstrebte und erreichte. Sogar aus der Spieltechnik läßt sich nachweisen, daß Bach hier mehr als alltägliches geben wollte, so z. B. im dritten Satz durch Hereinziehung der tieferen Lagen des Klaviers ins Bereich seiner Arpeggien, durch die bei Bach bislang so seltenen gebrochne Oktavengänge usw. Die in Aussicht gestellte Neuausgabe dieses Konzerts in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« ist also nur herzlichst zu begrüßen.

---

1) Wtq. 23, B. P. HS. 715.

Das Werk von 1750[1]) liefert den klaren Beweis, daß es Bach durchaus vermieden hat, in Sätze mit geschiedener Solo- und Tuttithematik den Streichern das Solothema zu geben, wogegen er es sich selten entgehen ließ, in solchen Fällen dem Soloinstrument das Tuttithema oder wenigstens einen Teil desselben zu geben. Bach erkannte da mit feinem Verständnis, daß im Klavier durch größeren melodischen oder thematischen Reichtum der Eintönigkeit zu steuern sei, während die Tuttisätze bei der durch das Orchester bedingten reicheren Farbengebung dieser Gefahr weniger ausgesetzt sei.

Ein anderes Konzert in *E* $^3/_4$[2]) (Bitter gibt als Entstehungsjahr 1744) ist durch einen Einsatz bemerkenswert, in dem das Tutti und mit ihm die untere Stimme des Klaviers das Thema bringt, wozu die Oberstimme nun in Sechzehntelbewegung kontrapunktiert; es ist dies einer der seltenen Fälle selbständiger Baßführung; außerdem liegt darin ein Hinweis auf Mozart, der im Laufe seiner ersten Konzertsätze gerne einmal das Thema in den Baß legt, und im Diskant des Klaviers darauf Figurierungen emporblühen läßt.

Endlich sei noch der sechs »Hamburger Konzerte«[3]) gedacht. Bach kündigte diese Werke selbst an: »Auf Verlangen vieler Liebhaber werden sechs leichte Flügel-Concerte von dem Kapellmeister C. Ph. E. Bach im Drucke herauskommen. Diese Concerte werden sich bei ihrem gehörigen Glanze von des Verfassers übrigen Concerten hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß sie der Natur des Flügels mehr angepaßt, für die Hauptstimme sowohl, als für die Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgeziert und mit ausgeschriebenen Kadenzen versehen sind. Auf folgende Ostern werden sie fertig erscheinen. Bis Weihnachten nehmen außer dem Verfasser folgende Herren fünf Thaler Vorschuß darauf .... Hamburg, den 29. April 1771«. Nach mehrfachen Verzögerungen erschienen sie dann im Oktober 1773.

Bei äußerlicher Betrachtung dieser Werke fällt von vorne herein auf, daß in jedem Werk die einzelnen Sätze ohne jede Zwischenpause auf einander folgen. — Der zweistimmige Klaviersatz[4]) erscheint in seiner Niederschrift oft ziemlich nüchtern, aufgeputzt mit ganz gewöhnlichen Tiraten. Wenn aber von einigen Klavierstücken Bach's sehr zutreffend gesagt wurde, sie sähen Rameau'schen sehr ähnlich, so darf mit dem gleichen Rechte von einigen Hamburger Konzertsätzen oder Teilen wenigstens davon behauptet werden, es wehe in ihnen etwas vom Geiste Händel's.

---

1) Wtq. 35. B. HS. P. 710.
2) Wtq. 14. M. mus. pr. 3303.
3) Wtq. 43I–VI. Dresd. HS. Ce V.
4) Vgl. S. 15f.

Die dem Tutti beigegebenen Hörner finden eine ziemlich reichliche Verwendung, wenngleich ihnen nirgends thematische Selbständigkeit eingeräumt wird. In den Mittelsätzen pausieren sie stets, und werden gewöhnlich durch Flöten ersetzt.

Was den Aufbau des Einleitungssatzes des ersten Konzerts betrifft, so teilt hier Bach sein Grundthema in der Weise, daß er die ungeraden Takte (1, 3, 5) dem Tutti, die geraden (2, 4, 6) dem Klavier gibt. Der zweite Soloeinsatz bringt einen neuen Gedanken, also gewissermaßen das Seitenthema, welches allerdings vom Tutti sofort wiederholt wird.

Im zweiten Konzert gebietet das Klavier nach dem Tuttiritornell plötzlich eine Mäßigung des Zeitmaßes, indem es mit dem Sekundakkord auf *C* andante einsetzt und ein allerdings ziemlich reizloses, nicht eben langes Solo ausführt. Der weitere Verlauf des Satzes bewegt sich in den bekannten Grenzen. Bei der Repetition erklingt das vorige Andante nochmals. — Im zweiten Satz wird eine Phrase vom Tutti dreimal, zu Anfang, in der Mitte und am Schluß, jedes mal aber in der gleichen Tonart wiederholt; das Klavier trägt in den natürlich viel größeren Zwischenräumen hübsche Melismen vor. Die Tätigkeit des Tutti ist dabei lediglich auf dieses dreimalige Auftreten beschränkt, da die beiden Klavierperioden vollständig unbegleitet sind; sie selbst aber sind mit Figurenwerk ziemlich reichlich ausgeschmückt. Tonal ist folgendes zu bemerken: Die Grundtonart des Satzes ist Moll, der erste Soloeinsatz findet in der gleichnamigen Durtonart statt, der zweite besteht in der Transposition dieser ganzen Periode nach der Obermediante. Den ohne Zwischenpause folgenden, in lustigem Tanzcharakter sich bewegenden Schlußsatz in seinem ersten Teile wiederholen zu lassen, konnte sich Bach nicht versagen. Die Verwendung von tanzartigen Schlußsätzen im Konzert ist ebenso eine Eigentümlichkeit der Wiener Komponisten (Wagenseil, Leopold Hoffmann), wie die rondoartiger eine Eigentümlichkeit der Franzosen und Mannheimer (z. B. Edelmann, die beiden Stamitz). Daß aber Bach mit dem Schaffen jener Wiener Meister tatsächlich bekannt war, wird sich aus der Beschaffenheit eines folgenden Konzerts noch klarer ergeben.

Das dritte und sechste Konzert ist mit einer gewissen Behäbigkeit gearbeitet; beide Werke zeigen in Form und Inhalt eine nicht zu verkennende Verflachung. Der Komponist sucht da lediglich durch kleine dynamische Akzente wett zu machen, was er an Erfindung und abwechslungsreicher Ausführung fehlen läßt.

Ungleich wertvoller ist das fünfte Werk dieser Reihe. Nach einem bereits durch seinen harmonischen Reichtum lebhaft interessierenden Tuttiritornell setzt das Klavier mit einem brillanten Hauptthema ein, das in der bekannten Weise abgewandelt wird. Auf ein kadenzartiges

Solo gegen Schluß, welches wie die Tuttieinleitung und das Tuttinachspiel in anderem Taktrhythmus als die eigentliche Ausführung stehen, bringt das Tutti wieder das Anfangsadagio, welches in einem größeren Bogen wie das erste Mal nun auch dem Klavier an der Ausführung dieser Überleitung — denn das ist eigentlich dieser Nachsatz — Anteil zukommen läßt. Der sofort einsetzende Schlußsatz hat ein einziges Hauptthema, das vom Cembalo allerdings erst im Laufe der Durchführung aufgegriffen wird, da es ihm unmöglich ist, mit seinen fast nur figurativen Gedanken seinem thematischen Bedarf zu decken.

Von allen Werken dieser Reihe muß man dem vierten Konzert die weittragendste Bedeutung zusprechen, weil es das einzige viersätzige aus jener Zeit ist. Die ohne Zwischenpause mit einander verbundenen Sätze sind demgemäß auch etwas minder umfangreich ausgefallen wie sonst. Der einthematische Hauptsatz hat keine »Repetition«, sondern schließt mit dem Tuttinachspiel der allerdings nicht auf der sonstigen Höhe stehenden Durchführung ab. Dieses kurze Nachspiel moduliert in seinen letzten Takten, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit von *f*, wo der Durchführungsteil abschließt, nach *A* zum sofortigen Eintritt des Adagios. Diese Satzverbindung aber ist nur die Befolgung eines allgemeinen Grundsatzes jener Zeit; sehen wir nach, was Bach selbst darüber sagt[1]: »Wenn der Komponist einen Satz in einer fremden Tonart schließt, so verlangt er gemeiniglich, daß der folgende Satz, ohne vorher zu ruhen, **sogleich** angefangen werde, wenn dieser auch ein noch so sehr für sich abgeschlossenes Ganze bildet«. Dabei ist zu bemerken, daß diese Forderung ganz allgemein für die Musikpraxis jener Zeit zu gelten hat.

Doch zurück zu unserem Konzert. In *A* nun setzt das Tutti mit dem Adagiothema ein, dessen Grundton eigentlich *B* ist. Das Soloinstrument beschränkt sich in diesem kurzen Satze lediglich auf figurative Ausschmückung. Gegen Ende erklingt der Anfang des Themas nochmals in *Es*, ebenfalls im Tutti; die neugewonnene Tonart weiß das Klavier durch Ausführung einiger Tiraten noch fester zu behaupten.

Das nun folgende Menuett stellt sich eigentlich als Passakaglia über die abwärts steigende Tonleiter dar. Das äußerst reizvolle Thema, welches Bach über diesem basso ostinato erfand, verträgt die Wiederholung, die es sowohl beim Tutti als beim ersten Teil des Soloeinsatzes erfährt, sehr wohl. Ein nun folgendes, ganz im Geiste der ersten Periode stehendes Überleitungssolo führt zu einem Dominanttuttieinsatz mit dem Thema. Daß diesem nach einer solistischem Überleitung nochmals ein Tonikaeinsatz des Orchesters folgt, ist, wie man vielleicht meinen könnte,

---

1) Versuch S. 124.

des Guten durchaus nicht zu viel. Ein kurzes Solonachspiel gibt diesem zweiten Teil, der ebenfalls wiederholt werden soll, das nötige Ausklingen der Bewegung.

Diesem allerliebsten Menuett, das mit zu den besten Stücken seines Meisters zu zählen sein dürfte, ist eine kurze Überleitung angehängt, die auf *e* 7⁰ abschließend den sofortigen Eintritt des vierten Satzes ermöglicht. Dieser in *f*, also der Unterdominante des Einleitungssatzes eintretende Teil ist nun nichts anderes als die Fortsetzung des Durchführungsteiles vom ersten. Es folgt eine Transposition des ersten Teiles, der sich die Repetition anschließt, die hier zweckmäßiger Weise auf einen Tutti- und Solo (mit Teilung der Themaperiode in die beiden ausführenden Instrumentalkomplexe) zusammengezogen ist. Ein Nachsatz leitet zur Kadenzfermate über, nach welcher das Tutti nur mehr das Ganze zu beschließen hat.

Die Kadenz selbst ist hier weniger virtuos gehalten als sonst durchschnittlich üblich. Daß jedoch ein solches Vorwiegen des figurativen Elements zu einer befriedigenden Kadenz nicht durchaus notwendig war, sagt uns schon Quanz[1]), der von einer Kadenz — ursprünglich der Verzierung der Schlüsse und als solche bis ins 16. Jahrhundert zurückreichend — nur verlangt, daß sie »den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzt« und ihn »wie ein *bon mot* überrascht«. Ja, nicht einmal das Festhalten einer bestimmten Taktart verlangt er, denn »die Kadenzen sollen nicht aus einer aneinander hängenden Melodie, sondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken bestehen — wenn sie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenschaften gemäß sind«. Notwendig ist nur, daß »die Kadenzen aus dem Hauptaffekte des Stückes fließen und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen«. Ein großer Reichtum an spieltechnischen Figuren ist nicht unbedingt notwendig, wie eben die Kadenz in unserem Konzert gezeigt — Quanz nennt eine solche »französische« Kadenz. Die Regel für die Kadenz in Konzerten ist jedoch, daß sie zunächst der technischen Fertigkeit des Spielers entgegenkommen, es sind uns solche z. B. von Müthel[2]), Nichelmann[3]), A. K. Kunzen[4]) erhalten; Quanz nennt diese der Herkunft nach »italienische«, und sollte damit wie Schering[5]) nachgewiesen recht behalten. — Beispiele von Kadenzen, die weder thematisch noch virtuos gehalten sind, sind S. 94 von Stamitz und Haydn wiedergegebenen.

1) Versuch S. 152 ff.
2) In den Klavierkonzerten B. Aut.
3) Dem Klavierkonzert (aus *e* 4/4) Dresd. HS. Ce KVI eigens beigegeben.
4) In den Klavierkonzerten Brüssel, Cons., P. HS. Litt. U no. 6127.
5) Der sie der Idee nach schon 1649 bei Uccellini nachweist (S. 111).

Dadurch daß Bach im letzten Satz die Thematik und in Sonderheit auch die Durchführung des ersten wieder aufgreift, erhält das Werk eine ungewöhnliche Abrundung und Geschlossenheit der Form, wie sie in der ganzen Litteratur des Klavierkonzerts kaum seines Gleichen hat. Die Mittelsätze, voran das harmonisch so unruhig schillernde Adagio, erhalten dadurch einen etwas episodenhaften Charakter. — Bach wendete die Lust und Liebe, mit der er sonst seine langsamen Sätze ausstattete, diesmal ganz dem Menuett zu, und behandelte das Adagio etwas stiefmütterlich; mit anderen Worten: es lag ihm hauptsächlich an der glücklichen Ausgestaltung des hier zum erstenmal auftretenden Menuetts. Die Einführung dieser Tanzform in die dreisätzige Zeit ist, wie wir durch Kretzschmar[1]) bestimmt wissen, eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule gewesen, von der es Haydn und Mozart, unabhängig von einander, übernahmen. Daß es Bach ebenfalls von der Wiener Schule überkam, dürfte wohl außer Zweifel stehen, sintemalen auch weiter oben schon auf einen verwandtschaftlichen Zug mit diesen Meistern hingewiesen wurde. Mit Bekanntwerden dieses Konzerts ist aber zugleich auch erwiesen, daß die Einführung des vierten Satzes ins Konzertganze durch Brahms oder Liszt keine Neuerung war.

Karl Philipp Emanuel Bach steht — wie wir gesehen haben — am Anfange seiner Konzertkomposition noch ganz auf dem Boden der alten Schule Johann Sebastian's, weiß sich aber, von glücklichen äußeren Umständen unterstützt, davon vollständig frei zu machen und den neuen Stil so in sich aufzunehmen, daß ihm die Begründung einer eigenen selbständigen Richtung möglich war. Die glücklichen äußeren Umstände sind vorzüglich in seiner Tätigkeit als Cembalist des musikliebenden Königs Friedrich des Großen zu suchen, wo er ja ganz von selbst auf das zeitgenössische einheimische und fremde Kunstschaffen hingewiesen wurde — im Gegensatz zu seinem Halleschen Bruder, der als Organist sich erst in zweiter Linie mit der damaligen modernen Kammermusik und ihrer Kompositionsweise zu beschäftigen Gelegenheit hatte. Allerdings muß auch gesagt werden, daß Karl Filipp Emanuel für jederlei Anregungen, mochten sie nun aus der französischen Klavier- oder der italienischen Opernmusik kommen, empfänglich war; dazu kommt dann noch seine gründliche Vertrautheit mit der heimatlichen großen Zeit. Infolge von all dem steht er der Konzertform mit einer viel größeren persönlichen Freiheit gegenüber wie z. B. sein Bruder Wilhelm Friedemann, und nur so war er imstande, diese Form in einer Weise um- und auszuprägen, daß sie für Norddeutschland vorbildlich werden konnte. Dadurch, daß er sich dem neuen Stil viel unbefangener und minder ängstlich, sein

1) Führer S. 47; vgl. auch das Vorwort zum 3. Band d. Denkm. d. T. i. B. von Riemann.

Bestes zu verlieren, hingab, verarbeitete er diese neuen Kunstgesetze bedeutend leichter und konnte sie in veränderter Gestalt als Eigenes wieder von sich geben.

Eine gleich tiefgehende Wandlung und Läuterung der künstlerischen Persönlichkeit, wie wir sie soeben bei Karl Philipp Emanuel Bach kennen gelernt, finden wir auch beim Jüngsten der Familie, bei

Johann Christian Bach, dem Mailänder oder Londoner.

Getauft am 7. Sept. 1735, † 1. Jan. 1782 in London. Von K. Ph. E. Bach in Berlin unterrichtet, wurde er 1754 in Mailand Kapellmeister und 1760 ebenda Domorganist. Hier studierte er noch beim Padre Martini. Durch seine Opern schnell bekannt, ging er 1762 nach London, wo er bald Konzertmeister der Königin wurde.

Teilen wir, was wohl am zweckmäßigsten ist, sein Schaffen in drei Perioden: eine Berliner, Mailänder und eine Londoner, so ist die eigentliche Wandlung seiner künstlerischen Persönlichkeit zwischen die zweite und dritte Periode zu legen. Steht er in seiner Berliner und Mailänder Zeit gleichwohl in der Hauptsache noch auf deutschem Boden, so begründet sich seine geschichtliche Hauptbedeutung erst mit seiner Übersiedelung nach London. Hier erst macht er sich von dem norddeutschen Cembalokonzert, das er auch in Italien noch pflegte, frei, und wendet sich ganz dem Hammerklavier und dem diesem neuen Instrument entsprechenden melodisch-harmonischen, von den Mannheimer Sinfonikern bereits vorbereiteten Kompositionsstil zu. War er es doch gewesen, der in England im Jahre 1768 zuerst das Pianoforte öffentlich in einem Konzerte spielte.

Für die folgenden Ausführungen wurden diese Konzerte benutzt: *A* ¢, M. 3305, *Es* ¢, M. 3304, *E* 4/4 Dresd. HS., Neuausg. bei Steingräber; *Es* 4/4, *E* 4/4, *D* 4/4, *F* 4/4, *D* 4/4, *B* 4/4, sämtlich Dresd. HS. *Ce* VIa; op. 1: *B* 2/4, *A* 3/4, *F* 2/4, *G* 3/4, *C* 4/4, *D* 4/4, Dresd. HS. *Ce* 4m; op. 7: *C* 2/4, *F* 4/4, *D* 3/4, *F* 4/4, *Es* 4/4, *g* 4/4, Dresd. HS. *Ce* VI und M. 2311 (vom 3. und 6. Neuausgabe bei Steingräber); op. 11 (= op. 13 und op. 14): *C* 3/4, *D* 4/4, *F* 4/4, *B* 4/4, *G* 2/4, *Es* 4/4 Dresd. HS. *Ce* VI.

Was die ersten noch unter Aufsicht seines Berliner Bruders komponierten Werke [1]) betrifft, so kann hier wohl auf den Aufsatz von Schwarz [2]) verwiesen werden, da diese dreisätzigen, vom Streichquartett begleiteten in der herkömmlichen Technik ausgeführten Werke im wesentlichen nicht aus dem üblichen Rahmen treten dürften. — Dagegen halte ich eine eingehendere Begründung, warum die beiden Konzerte in *A* und *Es* gleich dem in *E* noch in die Vorlondoner Zeit des Meisters zu setzen sind, für notwendig.

Das dreisätzige Konzert in *E* ist ebenfalls noch — im Gegensatz zu

---

1) B. HS. 1390. 2) IMG. S. II, 3.

den späteren Konzerten — vom Streichquartett begleitet. Die weit ausholende, in schöner motivischer Entwicklung nach der Dominante und von da wieder zurück zur Grundtonart modulierende Tuttieinleitung mit ihren markanten Unisono-Abschlüssen wird in ihren Hauptzügen vom Klavier wiederholt, hier jedoch reichlich mit Figurationen aller Art behangen, die in ihrer Verwendung von gebrochenen Akkordgängen mit Färbung durch chromatische Wechselnoten fast an den so charakteristischen Klavierstil K. M. von Weber's erinnern. Später treten zu dieser arpeggienartigen Ornamentik auch noch Tonleiterformen hinzu, welche sich durch eine geradezu ideale Klaviermäßigkeit auszeichnen; ein Beispiel hiervon:



Den gediegenen Musiker offenbart allerwärts ein Streben nach selbständiger Baßführung, die wiederholt sogar Ansätze zu strenger Imitation aufweist. Jedoch nicht nur in solchen feinen Zügen, auch in Anlage und Ausarbeitung der Durchführung steht dieses Werk Johann Christian Bach's mit denen seines Berliner Bruders auf gleicher Höhe. — An eine Stelle im Schlußsatz von Beethoven's op. 27 II erinnert folgende Modulation im Durchführungsteil des ersten Satzes:



Bach weiß den Hörer durch oft ganz unscheinbare Mittel einer musikalischen Kleinkunst stets zur Aufmerksamkeit zu zwingen, so z. B. wenn er im Schlußsatz eine oft wiederkehrende Begleitfigur vom Tutti

 beim Solospiel des Cembalos folgendermaßen umgestaltet

 usw.

Bezüglich der formalen Beschaffenheit des Werkes ist wenig zu beberichten. Es bewegt sich, wie schon gesagt, ganz im Rahmen der besten Klavierkonzerte K. Ph. E. Bach's: ein Hauptthema, vier große Tuttisätze, welche die drei Hauptsoli umschließen. Fremdartig berührt nur der auf die beiden Dominanteinsätze folgende Tuttiabschnitt in der Paralleltonart, der zur Tonika zurückleitet, so daß hier der nächste Soloeinsatz mit dem Thema statthaben kann. Gegen Ende des Schlußsatzes findet sich auch bei J. C. Bach die übliche Fermate für eine einzuschiebende Kadenz (vgl. S. 34).

Was die bei Hartknoch in Riga gedruckten Konzerte in *A* und *Es*[1]) betrifft, so sprechen für ihre Einreihung an dieser Stelle (s. o.) folgende Gründe.

Die dreisätzigen Werke weisen in ihrer Anlage und kompositions- wie spieltechnischen Ausführung eine offenbare Verwandtschaft mit dem eben beschriebenen *E*-Konzert auf: auch die später aus dem Streichtutti ausgeschiedene Viola findet hier noch ihre entsprechende Verwendung. Außerdem aber war Johann Christian Bach nicht der Mann, des es versäumt hätte, diese Werke irgend einem gekrönten Haupte zu widmen, ohne dabei seines Standes als »Maître de Musique de S. M. la Reine« zu vergessen, wie er es ja später in seiner Londoner Zeit zu tun niemals verabsäumt hat. Hier dagegen steht nur sein italienisierter Name: Giovanni Cristiano Bach zu lesen, während er sich in London durchweg französisch Jean Crétien Bach nennt. Diese äußeren Gründe lassen natürlich erst in zweiter Linie die Einreihung der Werke an diesem Ort notwendig erscheinen, da bereits die stilistische Beschaffenheit der Werke dafür genügend spricht.

Im ersten Konzert läßt Bach eine große Vorliebe für unisono-Abschlüsse an vielen Orten durchblicken; daß der Unterricht seines Berliner Bruders nicht so spurlos an ihm vorübergegangen, belegte er neuerdings mehrmals mit charakteristischen Beispielen, so z. B. wenn Bach dem Klavier Teile des Tuttithemas gibt, dem Orchester dagegen keine Partikelchen aus dem Solothema, oder wenn im zweiten Soloeinsatz das Tutti den Anfang seines Themas bringt, welches das Klavier in der, wie schon erwähnt, später von Mozart sehr beliebten Weise mit Tiraten umspielt.

Obwohl Bach im Mittelsatz bereits zu Beginn des Stückes zwei

1) M. 3304, 3305.

Themen einführt, kann er es seiner reichen Phantasie doch nicht versagen, den Dominanteinsatz des Soloinstruments mit einem neuen Gedanken zu würzen; von ungewöhnlich spannender Wirkung ist ein plötzlich Halt gebietender verminderter Septakkord in der zweiten Hälfte des Stückes. Bach liebte es in dieser Periode seines Schaffens überhaupt, durch Trugschlüsse und ähnliche technische Kunstgriffe dem Hörer Abwechslung zu bieten. Auch der Schlußsatz dieses Konzerts vermag sich in jeder Hinsicht auf der Höhe der andern zu halten; im übrigen hat sich in diesem Werk die Baßführung schon bedeutend versteift; auch neigt Bach im allgemeinen bereits mehr zum ausgesprochen harmonisch-melodischen Stil. — An leer klingenden Cembalostellen findet sich nach dem Vorbild seines Vaters und Berliner Bruders vielfach ein thematisches Partikelchen im Tutti zur Füllung.

Die Verhältnisse liegen im zweiten Konzert ähnlich; fast moderne Romantik atmet der Mittelsatz dieses Werks, der mit zum poesievollsten in der ganzen Konzertliteratur gehören dürfte[1]).

Abgesehen davon muß jedoch betont werden, daß diese beiden Werke trotz des mitunter größeren thematischen Reichtums (im zweiten Konzert haben wir z. B. ebenfalls ein Soloseitenthema auf der Dominante) mit dem vorher besprochenen *E*-Konzert nicht gleichen Schritt halten; beispielsweise hat Bach auf die dort sehr zu rühmende Kleinarbeit hier nicht mehr soviel Lust und Sorgfalt verwendet; am klarsten läßt sich jedoch diese allmähliche Verflachung an der oben bereits erwähnten versteiften Baßführung erkennen. Es ist aber andrerseits auch nicht unmöglich, daß diese zwei Konzerte schon vor dem *E*-Konzert entstanden sind, wofür auch der Umstand spräche, daß sie im gleichen Verlage erschienen sind, wo Karl Philipp viele seiner Klavierkonzerte erscheinen ließ; daß sie da auf dessen Empfehlung, so lange Christian noch in Berlin war, angenommen wären, ist nicht unwahrscheinlich.

Ich komme nun zur Besprechung einer Reihe von Konzerten, die, mit dem schon besprochenen *E*-Konzert aus der italienischen Zeit Johann Christian's als dem zweiten, eine Serie von sechs Stücken bilden; Opus- und Jahreszahl wie Ort der Entstehung waren nicht angegeben[2]). Letztere glaube ich in die italienische Zeit J. C. Bach's verlegen zu müssen, weil diese Werke alle dreisätzig sind, eine Form, auf die Bach später nur mehr ausnahmsweise zurückgriff. Die nachher stets menuett- oder rondo-artigen Schlußsätze fehlen hier wie bei den bisher besprochenen Werken noch ganz, wenn man ein einziges Menuett im Schlußsatz als Ausnahme gelten läßt. Merkwürdig ist im letzten Konzert auch

1) Die Partitur dieses Satzes kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.

2) Dresd. HS. Ce VIa.

ein als Siziliano ausgearbeiteter zweiter Satz, dem sich als dritter eine Fuge über B-A-C-H anschließt. In der Londoner Zeit wollte Bach mit diesen alten Formen nicht mehr recht viel zu schaffen haben; hier bot ihm die neue Umgebung und der neue Stil zu viel Anregungen, als daß er Lust bekommen hätte, wieder auf die alten Formen zurückzugreifen.

Es sind dies alles Gründe, die es angezeigt erscheinen lassen die Entstehung dieser Konzerte noch in die Vorlondoner Periode unseres Meisters zu verlegen.

Das Tutti ist mitunter durch Hörner und Flöten verstärkt, deren Echtheit ich aber wegen der Zufälligkeit ihrer Benützung fast bezweifeln möchte (vgl. S. 13).

Das interessanteste Werk der Sammlung ist das schon genannte sechste in *B*. (allegro *B* $^3/_4$, siziliano *F* $^6/_8$, fuga *B* $^4/_4$).

Wir finden den ersten Satz durch eine Klavierfiguration mit dem zweiten, einem Siziliano verbunden, welches durch eine vom Tutti sich zum Klavier fortspinnende und imitatorisch verwendete refrainartig wiederkehrende Frase eine angenehme Behaglichkeit zur Schau trägt, so daß das Thema, welches nach der Reprise nochmals auf der Dominante erklingt, dadurch nichts an seiner Frische einbüßt. — Sizilianosätze — gleich den Pastoralszenen eine ursprünglich in Italien heimische Kompositionsgattung, z. B. bei Bonporti (Violinkonzert) — im Rahmen eines Konzerts hat früher schon Johann Sebastian Bach verwendet, z. B. im Klavierkonzert in *E*, und im ersten Konzert für drei Klaviere. Auch findet sich beim Vater bereits die Fuge im oder besser als Schlußsatz, so im *F*-Konzert, im zweiten Konzert für zwei Klaviere.

Um also endlich zu unserem Schlußsatz [1]) zu kommen, so sei zuerst erwähnt, daß er eine regelrechte Instrumentalfuge ist, in der sich von einer Rücksichtnahme auf die konzertierende Form — etwa in der Art und Weise, wie wir sie bei W. F. Bach kennen gelernt — im ganzen Stück auch nicht die Spur findet. Ganz in der herkömmlichen schulmäßigen Weise ausgeführt hat auch hier das Cembalo, genau wie jedes andere Instrument seine Einsätze und Pausen abbekommen, ohne daß für den in der Anlage des Ganzen vollkommen fehlende konzertierende Charakter eine vielleicht reichere Ornamentik entschädigen würde. — Als Gegenstück dazu können wir im Mittelsatz einer ausnahmsweise dreisätzigen Klaviersonate Nr. 6 aus op. 5 [2]) eine viel entwickeltere und durchgebildetere Fuge kennen lernen.

Von Grund aus verschieden sind die jetzt folgenden in London ent-

---

1) Die Partitur dieses Satzes kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden,

2) Kl.-M. a. a. Z. Litolff I.

standenen Arbeiten. Alles ist bei diesen Werken auf möglichste Einfachheit und Durchsichtigkeit zurecht gerichtet. Selten sind mehr als zwei Sätze zu einem Konzert vereinigt, von denen der zweite gewöhnlich mit menuettartiger Ausführung Tribut an die Suite zahlt. Der im Vergleich zu den früheren Werken als kinderleicht zu bezeichnende Klaviersatz geht nie über reale Zweistimmigkeit[1]) hinaus; die Baßführung ist allerwegs herzlich steif und begnügt sich im Soloinstrument fast ausschließlich mit albertischen Figuren. Mit der Ausschmückung durch Tiraten und ähnlichem sind stets wohlangemessene Grenzen gewahrt, so daß diese nie in den Mittelpunkt der Komposition rücken, wie wir es z. B. bei Benda oder Wagenseil finden. Der Klaviersatz erweist sich im allgemeinen auch von italienischen Spielmanieren auffallender Weise ziemlich unabhängig; die letzten Ergebnisse dieses Stils, wie Kreuzungen der Hände, große Sprünge fehlen entsprechend der so einfachen Anlage des Ganzen fast ganz. Die Schreibweise Bach's, wie sie uns in diesen Werken aus seiner dritten Schaffensperiode vorliegen, zeigt bereits engste Verwandtschaft mit dem Kompositionsstil Mozart's, zu dessen geistigen Vätern er mit den Wienern und Mannheimern unbedingt zu rechnen ist. Konzerte in moll sind ebenso selten wie Tonarten mit mehr als zwei Vorzeichnungen; wie die Wiener Konzert- und die Mannheimer Sinfonie-Komponisten jener Zeit vermeidet auch der Londoner Bach ängstlich jeden Verstand oder Gemüt beschwerenden Zug. Von einem richtigen Erfassen des Konzertbegriffs kann hier ebenfalls keine Rede sein, da sich Soloinstrument und Tutti nicht einander entgegenstellen, sondern sich stets ablösen und einander Platz machen — ganz im Gegensatz zur norddeutschen Schule, von der später denn auch die Reorganisation des Klavierkonzerts ausgehen sollte.

Die ganze Setzweise Johann Christian Bach's in seiner Londoner Periode ist die ausgesprochen harmonisch-melodische. Dem zarten Klaviersatz, der von allen dramatischen oder stark subjektiv gefärbten Emotionen unberührt ist, entspricht auch die subtile Tuttibesetzung mit einem Streichtrio, das sich außer bei J. C. Bach nur noch bei den Wienern (besonders Wagenseil) findet. Diese orchestrale Zurückhaltung war jedenfalls nicht allein mit Rücksicht auf das neue Hammerklavier, das ja Bach 1768 in England zuerst öffentlich spielte[2]), gewählt, sondern war offenbar auch ein Entgegenkommen an die Haus- und Gesellschaftsmusik jener Zeit. All den bisher erwähnten Genügsamkeiten entspricht die thematische Erfindung, der es vielfach an lebensvollem Mark gebricht. Auch inhaltlich macht sich in diesen Konzerten ein nicht immer unterdrückter Hang zur Oberflächlichkeit geltend, von der sich allerdings um so

1) Vgl. S. 15 f. 2) s. S. 36.

reiner die Form abhebt: sämtliche Werke dieser Schaffensperiode Johann Christian Bach's zeichnen sich — nach Abzug der oben erwähnten Verschiebung des Konzertbegriffs — durch eine geradezu mustergiltige, kristallklare Durchsichtigkeit und meisterliche Abgeschlossenheit der sonatenhaften Form aus, wie sie in unserem Zeitabschnitt nur noch von seinem Kollegen Abel erreicht wird.

Von den sechs Konzerten op. 1[1]) sind mit Ausnahme des vierten und sechsten alle zweisätzig; der Schlußsatz hat, wie schon erwähnt, Tanzcharakter. — Beachtenswert ist im Schlußsatz des sechsten Konzerts die Verwendung der Variationsform, die aber Bach ebenfalls nicht konzertmäßig umgestaltet. Um diesen, nach Schwarz[2]) der Königin von England gewidmeten Konzert einen effektvollen Abschluß zu geben, schrieb nämlich Bach hier über die Königshymne Variationen, die, wenn auch so bedeutend wie die eines Galuppi[3]), doch mit dem, was Vorgänger und Zeitgenossen, beispielsweise Händel[4]), Müthel[5]), Neefe[6]), Agrell[7]), Rameau[8]) und andere in dieser Form geleistet, geschweige denn mit seines Vaters »goldbergschen Variationen«, in keiner Beziehung, weder im Erfindungsreichtum noch in gediegener Ausarbeitung einen Vergleich aushalten können. Johann Christian Bach kommt da über die einfachsten Umbildungen nicht hinaus. Zur Vorgeschichte der Variationsverwendung im Konzert mag der Hinweis auf Vivaldi, Bonporti und Corelli genügen, die sie zuerst selbständig darin behandelten, nachdem diese Form bereits 1617 von Marini in die Solosonate eingeführt worden[9]). Aber auch sonst leistet Bach in der Form der Variation nur Unbedeutendes: vier Variationen in der dritten Klavier-Violin-Sonate von op. 5[10]) zeigen ebenfalls das Unvermögen ihres Verfassers, sich über die einfachsten Handgriffe zu erheben; desgleichen die Variationen des Schlußsatzes seines ersten Streichquartetts op. 9[11]).

Die sechs Konzerte op. 7[12]) sind den eben genannten aus dem Gesichte geschnitten. Schon äußerlich bekundet sich diese Verwandtschaft: zwei Werke davon sind dreisätzig, die übrigen begnügen sich mit einem Um-

1) Dresd. HS. C e 4m.
2) S. 436.
3) In der 1. Sonate seines op. 2 (M. 4675).
4) Hufschmied-Variationen in der 5. Klavier-Suite.
5) II Ariosi avec XII Variations (M. 4673).
6) 2 Variationswerke als Anhang zu den 6 neuen Klavier-Sonaten. Leipzig, 1774. (M. 1430).
7) In der 6. Sonate von op. 2 (M. 1175).
8) Gavotte et Variations (Kl.-M. a. a. Z. II.).
9) Vgl. Schering, S. 102.
10) M. 559. 11) M. 2312.
12) M. 2311. Dresd. HS. C e VI.

fang von zweien, von denen, wie oben, der letzte menuett- oder rondoartig ausgeführt ist.

Als bedeutendstes Werk wird das Konzert in *D*[1]) zu nennen sein, in welchem sich Bach vornehmlich im ersten Satz weit über den Durchschnitt seiner sonstigen Leistungen im neuen Stil erhebt. Das ganze Konzert überhaupt macht einen wohl ausgereiften Eindruck, den gelegentliche kompositionstechnische Feinheiten, wenn auch nicht in gleich hohem Grade wie in seinem *E*-Konzert, nur erhöhen. Den Schlußsatz bildet ein Rondo, dessen Schema hier, weil wir es bei Abel und anderen gerade so wiederfinden werden, Platz finden möge: (T = Tutti, S = Solo; A Hauptsatz; B Nachsatz; C Zwischensatz; M minore) AT AS BT CS AT AS BT MS AT AS BT BS BT. Die Einführung der Rondoform ins Konzertganze will fast eine künstlerische Tat der Mannheimer scheinen: denn bei ihnen findet sich diese Tonform soweit jetzt bekannt, zuerst im Konzert als Schlußsatz, ja die Schlußsätze der fünf Violinkonzerte von Stamitz[2]) sind alle in Rondoform ausgeführt. Und nachdem doch die neue Richtung in der Musik jener Tage hauptsächlich von ihnen ausging, liegt die Vermutung nahe, daß auch in der Anwendung dieser Form die andern den Spuren der Mannheimer gefolgt sind. Inhaltlich weisen die Konzerte op. 11[3]) (= op. 13 und 14) durchschnittlich eine bedeutende Vertiefung gegenüber den vorigen auf. Schon die Zusammenstellung des Tutti ist reichhaltiger als sonst: neben dem bisher allein verwendeten Streichtrio finden wir noch zwei Flöten oder Oboen, und zwei »Jagdhörner ad libitum« beigezogen. Satzanordnung ist in jeder Beziehung der vorigen gleich, wie sich auch der Aufbau im einzelnen ziemlich mit dem der bereits genannten Werke deckt; einen Fortschritt bekundet beispielsweise im ersten Satz des zweiten Konzerts die größere Freiheit in der harmonischen Bewegung. Als bestes Stück muß wohl das vierte in *B* genannt werden, dessen Schlußsatz allerdings wieder Variationen ausfüllen, die nicht viel besser als die anderen geraten sind[4]).

Wenngleich außer Zweifel steht, daß Johann Christian Bach einer der bedeutendsten Mitbegründer des modernen Stiles ist, dessen Einfluß in der Instrumentalmusik auf die nachfolgende Generation gegenwärtig noch gar nicht bemessen werden kann, so dürfen wir uns doch nicht darüber hinweg täuschen, daß er, wenigstens im Klavierkonzert, bisweilen etwas zu sehr der galanten, allzu oberflächlichen Schreibweise huldigte; seine ebenfalls nur zweisätzigen Klaviersonaten op. 5[5]) sind z. B. musikalisch weit bedeutender.

---

1) Nr. 3. 2) M. HS. 1259—1267. 3) Dresd. Ce VI.

4) Haydn hat dieses Werk für Klavier allein bearbeitet.

5) M. 3306.

Daß wir in der Zweisätzigkeit der späteren Werke Johann Christian Bach's nicht eine »Mode« oder »Laune« zu sehen haben, sondern eine Nachwirkung der alten Kirchen- und Kammersonatenform, liegt auf der Hand, da, wie bereits bemerkt, Bach auch sonst zweisätzige Klaviersonaten, Streichtrios geschrieben hat, unter denen sich nur ausnahmsweise dreisätzige Werke befinden. In einem der Streichtrios[1]) können wir sogar noch deutlich die ausgebildete Form der Kirchensonate erkennen, wenn Bach folgende Sätze zusammenstellt: adagio, allegretto, andante, presto; weist doch die stereotype Zusammenstellung eines largo mit einem menuet in seinen Trios[2]) ebenfalls auf die Kirchensonate als ihre Heimat hin, — übrigens eine Kombination, die Bach außerdem nur noch in seinen Streichquartteten vornimmt. Das Prinzip dieser Zweisätzigkeit findet sich in jener Zeit auch andern Orts, so in den unten zu besprechenden Klavierkonzerten Abel's, in Streichquartteten Cannabich's[3]).

In Hinsicht auf die Spieltechnik stellt der Mailänder (nicht Londoner) Bach weit größere Anforderungen als sein Berliner Bruder. Schwierige Terzen- und Sextengänge bringt er gelegentlich auch in gebrochenen Fortschreitungen und mäanderartigen Auflösungen. Vor allem bedeutsam ist bei unserem Meister ein hochentwickelter Klangsinn, der nicht nur in der Spieltechnik (in der Verwendung von aufgelösten Dreiklangsfortschreitungen mit Wechselnoten usw.) begegnet, sondern auch in der Melodik seiner Londoner Zeit und der hier gepflegten sangvollen Setzweise auf allen Gebieten seines musikalischen Schaffens.

Vergleichen wir nun die künstlerische Entwicklung Johann Christian Bach's mit der seiner Brüder Karl Philipp Emanuel oder Wilhelm Friedemann, so wird sich uns offenbaren, daß erstere an einschneidenden Änderungen viel reicher war. Schon die äußeren Lebensumstände gaben dazu Anlaß: während Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann über die Grenzen ihres Vaterlandes kaum oder überhaupt nicht hinauskamen, führten den Jüngsten der Familie die Schicksale weit fort aus seinem Heimatsland, erst nach Italien, wo er seinen religiösen, dann nach London, wo er seinen künstlerischen Glauben wechselte. Infolge von all dem konnte er bereits zu einer Zeit fremde oder fernerliegende künstlerische Anregungen in sich aufnehmen und verarbeiten, die, wenn jemals, so doch erst viel später im engeren Heimatland Bach's wirksam wurden. Können wir also z. B. in dem Schaffen Wilhelm Friedemann Bach's überhaupt keine künstlerische Wandlung feststellen, in dem des Berliner Bach nur eine unbedeutendere zur Zeit seines kom-

1) M. HS. 4473.
2) M. HS. 1342—1348.
3) Sandberger, Z. G. d. H. Strqu. S. 12.

positorischen Selbständigwerdens, so liegt im Gegensatz zu diesen beiden die Hauptbedeutung Johann Christian's gerade in der gründlichen Umwertung seiner künstlerischen Grundsätze. Denn nicht in den mäßigen Weisen seiner Berliner Zeit, noch in den schon viel höher entwickelten aus seiner italienischen, ist der Grund für seine weitgehende geschichtliche Bedeutung zu suchen, sondern in den aus ganz neuem Geiste geborenen Arbeiten seiner Londoner Periode. Die erste Hälfte seines Konzertschaffens gehört der norddeutschen Schule und ist mit dem Maßstabe der hier geltenden Grundsätze zu messen: der tatsächlich konzertierende Stil seines Berliner Bruders, der norddeutsche Cembalosatz, die Dreisätzigkeit, der Wettstreit mit dem Streichquartett, Nachwirkungen aus dem polyphonen Satz. Die in London entstandenen Arbeiten: zweisätzige vom Streichtrio begleitete Konzerte für das Hammerklavier in ausgesprochen harmonisch-melodischer Setzart. Fragen wir uns, welche Anregungen hierbei am meisten nachzuwirken scheinen, so dürften wohl solche aus der Mannheimer Schule, die ja im Ausland so schnell Anerkennung fand, an erster Stelle zu nennen sein (Melodik, Rondo usw.). Gerade darin ist nun auch die Ursache zu suchen, warum Johann Christian Bach für die nächstfolgende Zeit von bedeutenderer Nachwirkung werden sollte als sein Berliner Bruder; Johann Christian Bach muß auf dem Gebiete des Klavierkonzerts als einer der direkten Vorgänger Mozart's angesehen werden, da das von Karl Philipp Emanuel viel richtiger und klarer erfaßte konzertierende Prinzip erst in dem Schaffen Beethoven's wieder zu Ehren kommen sollte.

Eine ähnliche Wandlung der künstlerischen Persönlichkeit, wie wir sie eben bei Johann Christian Bach kennen gelernt, sollte auch sein Freund und Genosse

Karl Friedrich Abel

* 1725 in Köten, † 20. Juni 1787 in London. Schüler Joh. Seb. Bach's. 1746—1758 Hofmusiker in Dresden, 1759—1782 Kammermusiker in London. Die übrige Zeit brachte er auf Konzertreisen zu. Der letzte Gambenvirtuose.

durchmachen, wenngleich wir hier nicht in der gleich günstigen Lage sind, diese ebenso wie oben zu verfolgen, da uns nur Konzerte aus seiner späteren Zeit vorliegen.

Sein op. 11, das entsprechend der allgemein üblichen bündelweisen Herausgabe zu 3, 6 und 12 Werken ebenfalls gleich 6 Klavierkonzerte[1] enthält, ist ganz aus dem Holze des Londoner Bach geschnitzt. Wir haben auch hier die übliche Tuttibesetzung mit zwei Violinen und einem Violoncello, die gleiche Zweisätzigkeit der Konzerte, dieselben Schlußsätze in Rondoform, der sogar die mit Wiederholungszeichen versehenen

1) Dresd. HS. Cn LXXV = Ce IV.

Menuettsätze untergeordnet werden. In formaler Beziehung sind die Werke Abel's fast noch durchsichtiger und leichter verständlich als die seines Kollegen, wie auch sein Stil im allgemeinen fast noch enger mit dem Mozart's verwandt zu sein scheint.

Sein äußerst subtiler Klaviersatz entbehrt jeder polyphonen Ausarbeitung, so daß z. B. die Baßführung auf die Dauer sehr ermüdend wirkt. Mit Figurationen spart Abel ebenfalls, wofür er den Solospieler jedoch dadurch zu entschädigen sucht, daß er ihm gegen Ende des ersten Satzes regelmäßig Gelegenheit gibt, eine Kadenz einzuschieben. Mitunter wird auch das Hauptthema bei seinem Soloeinsatz mit Ornamentik behangen, die Abel jedoch so wenig wie J. C. Bach aufdringlich ausstattet; in ihrer Anspruchslosigkeit liegt überhaupt ein besonderer Reiz der Musik Abel's und seiner Stilverwandten, die ja sonst, wie schon bei J. C. Bach erwähnt, auf tieferen Ausdruck und dramatische Akzente ganz verzichten. Das Tutti (Streichtrio) ist wie in den Londoner Werken Bach's so auch hier nicht der gegensätzliche Faktor, aus dem eine treibende Kraft für das Konzert gewonnen wird, sondern es bildet recht eigentlich den Untergrund und die Umrahmung, auf denen sich das Bild des Solos abhebt. Dadurch bekommen die Konzerte Abel's eine mehr sonatenhafte Prägung. Gesteigert wird dieser Eindruck noch ganz besonders dadurch, daß er gleich nach Beendigung des Tuttiritornells ein zweites Thema einführt. Lassen sich in Bach's Werken, speziell in seinen Klavierkonzerten Ansätze dazu finden — Bach läßt es da hauptsächlich an dem jeden Thema trotz seiner ihm notwendig innewohnenden Vieldeutbarkeit eignenden unumgänglichen Rückgrat fehlen — so finden wir bei Abel bereits ausgesprochene zweite Themen eingeführt, die den Hauptthemaeinsätzen auf dem Fuße folgen. Dieses zweite Thema tritt nun stets auf der Dominante ein, so daß auch darin auf die moderne Sonate hingewiesen wird, daß der Hauptthemasatz nach der fünften Stufe moduliert; das Seitenthema kehrt dann im nächsten Soloeinsatz, in der Durchführung und bei der Rückkehr wieder. Ausnahmsweise erscheint das Seitenthema auch erst nach dem zweiten Soloeinsatz auf der Dominante; doch die Regel ist, daß es nach dem ersten Tuttiritornell vom Orchester in der Dominanttonart gebracht wird.

Wir sehen somit Abel mit der Einführung des zweiten Themas der Idee der modernen Sonatenform noch mehr vorarbeiten, als Joh. Christ. Bach in seinen Londoner Konzerten. Daß auf diese beiden Tonsetzer gerade das ja sicher auch Frankreich zu Dank verpflichtete Musikleben am englischen Hofe der damaligen Zeit bestimmenden Einfluß geübt, steht nach all dem außer Zweifel, da sich dieselbe neue Formgebung bei keinem ihrer deutschen Zeitgenossen in gleich offenbarer Weise findet. Am nächsten steht ihrem Stil, wie sich später noch zeigen wird, die ihnen

stammfremde Wiener Schule; andere hier in Betracht kommende Bachschüler, wie Nichelmann und Müthel, fußen ausschließlich auf dem von Karl Philipp Emanuel Bach befruchteten norddeutschen Boden. Die hier zur Entwicklung gelangten Cembalokonzerte muten gegenüber den so ganz anders gearteten Werken für das Hammerklavier der vorhin genannten Meister fast ein wenig archaisierend an, wofür der letzte Grund allerdings, wie sich offenbaren wird, in einer innerlich eigentlich doch noch nicht ganz überwundenen Abhängigkeit von der Orgelmusik zu suchen ist. Der Jüngere von den beiden eben genannten ist

Christof Nichelmann

* 13. August 1717 in Treuenbritzen (Brandenburg), † 20. Juli 1762 in Berlin, Schüler von Joh. Seb. Bach und Quanz. 1744—1756 zweiter Cembalist am Berliner Hofe. Auch ein theoretisches Werk: »Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften« (1755) ist von ihm zu nennen.

Die mir bekannten Klavierkonzerte Nichelmann's (*e* 4/4, *C*₵, *C* 4/4, *Es* 4/4, *F*₵ sämtl. Dresden HS. Ce XVI; das letzte auch B. HS. 16167; *B* 4/4, BHS 16165) sind alle vom Streichquartett begleitet und dreisätzig. Sein Klaviersatz strotzt hier wie in seinen Sonaten[1]) in der Oberstimme von lebhaften Figurationen mit Tiratenwerk, das in seiner Redseligkeit gelegentlich fast an den Stil Czerny's erinnert; insbesondere ist aber auch bei Nichelmann die handgemäße, dem Orgelsatz nicht fremde Schreibweise zu rühmen, wie



Schnelles Abwechseln der beiden Hände auf einem Ton (s. S. 25) und ähnliches weist seiner Herkunft nach hier auf den alten Bach zurück; Nichelmann's Sonaten sind etwas leichter gesetzt als seine Konzerte, ist ja doch ein ganzes Opus (2) von den ersteren »*massime all' uso delle dame*« komponiert.

Stereotyp kehrt in jedem Konzert, mitunter sogar zweimal in einem Satz ein geradeswegs aus der Orgelmusik Joh. Seb. Bach's und seiner mitteldeutschen Vorgänger (z. B. J. K. F. Fischer und Pachelbel) herkommendes Arpeggio wieder, das hier einmal vertreten sein möge:

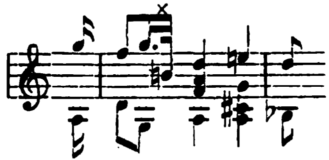
---

1) Le trésor de Pianistes X.

2) Dresd. HS. C e XVI.



noch mehr als hierin macht sich der Einfluß der mitteldeutschen Orgelschule und ihrer Stileigentümlichkeit in den langsamen zweiten Sätzen bemerkbar, wo er aus der mit Vorhalten so reich gewürzten Kontrapunktik der Mittelstimmen zu uns spricht.– Auch die oft sich bis zu strenger Kanonik steigernde Selbständigkeit der Baßführung, wozu sich nur wenige Seitenstücke aus Werken des Halleschen oder Berliner Bach und Müthel's gesellen, gehört hierher. Ja sogar die Kirchentöne klingen noch in das Schaffen Nichelmann's hinein, wie die dorische Sexte aus folgendem Beispiel offenbart:



Was nun Thematik und Durchführung betrifft, so fällt bei Nichelmann auf, daß er trotz der ständigen Verwendung von zwei Themen in seinen ersten Sätzen sich nirgends bemüht, davon für eine reicher ausgearbeitete Durchführung im Sinne des Konzertbegriffes Nutzen zu ziehen. Nichelmann kennt noch keine motivische Arbeit, wobei allerdings entschuldigend erwähnt werden muß, daß seine Solothematik ihrer ganzen Beschaffenheit nach selten mehr als eine genaue Transposition erlaubte. Lassen doch vielfache Sequenzen und Schusterflecke erkennen, daß es Nichelmann, ganz ein Kind seiner Zeit, mehr auf die Lust am Komponieren als auf den befreienden Ausdruck inneren Erlebens in seinen Werken ankam, so daß seine Musik manchmal der Gefahr der Verwässerung nicht ganz entgeht.

Es ist oben bereits in einigen Punkten auf die zum Teil enge Beziehung Nichelmann's zu Johann Sebastian Bach und der mitteldeutschen Organistenschule überhaupt hingewiesen worden. Es stellt nun aber dem Streben Nichelmann's nach Vervollkommnung seines Könnens und nach Aufnahme von anderen Stilarten ein ehrendes Zeugnis aus, daß er sich trotzdem für Anregungen aus der französischen Klavierschule — mögen diese nun auf direktem Wege, oder über den Berliner Bach zu ihm gelangt sein — empfänglich zeigt. Solche Niederschläge aus Werken Rameau's und anderen französischen Klavierkomponisten verrät z. B.

1) Aus Dresd. HS. P. C e XVI.

eine Sammlung von vier programmatische Zwecke verfolgende Klavierstücken[1]), die dem modernen Stile doch wesentlich näher kommen als seine Konzerte, wenngleich der alte, wie polyphone Mittelstimmen und orgelmäßige Baßführungen beweisen, auch hier noch nicht überwunden ist.

Können nun die Klavierkonzerte Nichelmann's nicht ebenbürtig neben denen seines Kollegen Bach bestehen, so fällt ein Vergleich damit doch nicht zu sehr zu ihren Ungunsten aus. Nichelmann verwendet im Gegensatz zu Bach ein eigenes Solo- und Tuttithema, ohne aber, wie schon erwähnt, daraus alle Vorteile einer thematischen Scheidung für die konzertmäßige Ausgestaltung des Ganzen zu ziehen. Dafür entschädigt bei Nichelmann reichlich die Ausnützung jener thematisch konzertierenden Zwischenrufe in die Passagen des Soloinstrumentes, die durch ihre musikalische Dramatik den Hörer in steter Spannung erhalten. Auf charakteristische Prägung seiner Solothemen ist es unserem Komponist, wie schon gesagt, offenbar nicht viel angekommen, da diese meist nur figurativ gehalten sind, und infolgedessen einer erfolgreichen motivischen Zerlegung wenig in die Hände arbeiten. Das Schema der ersten Sätze Nichelmann's ist das von K. Ph. E. Bach her uns geläufige: nur mit dem Unterschied, daß Nichelmann sein Schwergewicht auf die Tuttis und ihre vorwärts treibenden kurzen Zwischenwürfe legte. Das Soloinstrument entbehrt dabei natürlich einer wenn auch weniger bedeutenden thematischen Unterlage nicht ganz, da sich in seinen Grundzügen der erste Soloeinsatz auf der Dominante, oder bei der Rückkehr, oder schließlich auch auf beiden Tonstufen wiederholt. — Hat Nichelmann in einem Klavierkonzert ein Tutti- und ein Solothema, so treten diese beiden Themen vielfach in engster Verknüpfung miteinander auf.

Bei dem Konzert in *C* $^4/_4$ macht der Komponist eine kleine Abweichung von seiner allgemeinen Regel, indem er den beiden mittleren Themeneinsätzen einen neuen Sologedanken auf der Dominante vorausschickt. Solche allerdings nicht tief einschneidende Freiheiten liebt Nichelmann von Zeit zu Zeit; vielfach gibt er nach der Rückkehr dem Cembalo noch ein frei figurendes Solo, um dem Spieler damit einen dankbaren Abschluß zu sichern.

Ist Nichelmann's Sinn für Kunstmusik bereits an den selbständigen kontrapunktischen Mittelstimmen und der Baßführung nachgewiesen worden, so darf auch seine Begabung für eine sehr wirksame Dynamik nicht ungenannt bleiben. Sie äußert sich in plötzlichem piano nach forte, in vielen echoartigen Wirkungen, wenn eine kürzere Periode erst forte, dann in ihrer Lage um eine Oktave verändert piano gebracht werden soll, akustische Wirkungen, mit denen Nichelmann allerdings nur ein sehr oft verwendetes Kompositionsprinzip seiner Zeit seinen Konzerten dienst-

1) Kl.-M.. a. a. Z. Litolff I. 2) Dresd. HS. Ce. XVI.

bar macht. Ein anderes Mal erhöhen jene kurzen thematischen Forteeinsätze des Tutti die konzertierende Wirkung seiner Kompositionen um ein Bedeutendes.

Hat der Schlußsatz ausnahmsweise einmal Tanzcharakter[1]), so beläßt es Nichelmann da bei der Verarbeitung eines Hauptgedankens. — Nach dem Muster K. Ph. E. Bach's finden wir auch hier gelegentlich eine Teilung des Themas, so daß das Klavier an Stelle seines wenig kernigen eigenen Themas dann den zweiten Teile des Tuttigedankens aufgreift, um mit dem Ganzen in fühlbarem Zusammenhang zu bleiben.

Im zweiten Satz des *e*-Konzerts[2]) ist die melodische Führung fast ganz dem Tutti übertragen und die Tätigkeit des Soloinstrumentes auf die Anbringung von Zierrat darüber beschränkt. — Im Schlußsatz dieses Werkes lassen sich Versuche zu einer »Durchführung« auf der Dominante aufweisen, wenn hier ein Motiv aus dem Solothema in kanonischer Form verarbeitet wird; leider weiß Nichelmann solche Ansätze noch nicht zu längeren Perioden zu entwickeln.

Bei anderen Konzerten ist noch die nachdrückliche Betonung des figurativ-konzertierenden Elementes zu nennen; jedoch ist ihnen bei dem Mangel an scharf geschnittenen Themen und neuen Motiven wenig Interesse abzugewinnen. Mitunter hinterlassen solche Konzerte den Eindruck, als ob in ihnen das Prinzip jener im ersten Abschnitt besprochenen, unbegleiteten Klavierkonzerte nord- und mitteldeutscher Meister, das sich ja auch in anderen Kunstformen, z. B. sogar in der Fuge[3]), gelegentlich Geltung zu verschaffen wußte, noch einmal aufflackerte. Wie dort so hier plastisch heraustretende, scharf begrenzte Tuttiakkorde oder -Phrasen, welche das Cembalo mit seinem lebhaften, in nichts zerstiebenden Passagenwerk umflutet — eine kompositorische Eigentümlichkeit, welches, wie oben bereits nachgewiesen, in der Möglichkeit eines Manualwechsels und einer unterschiedlichen Registrierung der damaligen Klaviere und Orgeln, also in der Freude an dynamischen Wechselwirkungen seinen Grund hat. Es ist bezeichnend, daß wir ein ähnliches Streben noch einmal bei einem der Orgelkunst ebenfalls nicht ganz fernstehenden Meister, bei Adolf Karl Kunzen, begegnen werden.

Darf uns bei Nichelmann, dem in der fortschrittlichen Umgebung eines Karl Philipp Emanuel Bach groß gewordenen Berliner Cembalisten ein solches Zurückgehen und Ergreifen bereits aufgebrauchter, in anderen Kunstformen aufgegangener Satztechniken aus der älteren Orgelmusik immerhin etwas wunder nehmen, so können wir ähnliche Nachwirkungen aus der großen Orgelzeit, bei einem anderen Schulgenossen, bei

1) So im C-Konzert (₵), Dresd. HS. P. Ce XVI.

2) Dresd. HS. Ce XVI.

3) Vgl. S. 7.

Johann Gottfried Müthel,

* 1720 in Mölln (Lauenburg), † 1790 in Riga. Zunächst Schüler von J. P. Kunzen (vgl. S. 7), 1738 Hofmusiker in Schwerin, 1750 Schüler von Joh. Seb. Bach. Kommt 1753 nach Riga, wo er nach 2 Jahren Organist an der Hauptkirche wurde. Er befreundete sich nach des Großmeisters Tode besonders mit dem zweiten Sohne Karl Philipp Emanuel, dessen Werken er zeitlebens ein reges Interesse bewahrte (s. unten).

der ja die Hauptzeit seines Lebens Organist war, viel selbstverständlicher finden.

Müthel schrieb seine Klavierkonzerte, wie auch alle seine anderen mir bekannten Kompositionen laut Angaben auf den Handschriften und Drucken erst in Riga. Seine Klavierkonzerte (*G* 4/4, *D*¢, *B*¢, *B*¢, C¢, *d*¢) werden sämtlich handschriftlich in Berlin aufbewahrt.

Mit wenigen Ausnahmen haben wir auch hier bereits den ausgebildeten modern-homophonen Stil, der nicht nur von einer Verwendung strenger Formen fast ganz absieht, sondern mitunter sogar opernhafte Gebilde in Form des Rezitativs in die Instrumentalmusik, wohl nach dem Vorbild K. Ph. E. Bach's einführt.

An Johann Sebastian Bach, ganz besonders an dem zweiten Sohne dieses Meisters erweist sich Müthel noch oft tributpflichtig, besonders in der konzertmäßigen Ausarbeitung im einzelnen.

Die Konzerte Müthel's sind mit einer einzigen Ausnahme alle dreisätzig; der erste Satz steht gewöhnlich in mäßigem, der letzte in lebhaftem Zeitmaße, ganz nach der Vorschrift Quanz'ens[1]. Die Gestaltung der einzelnen Sätze im Sinne des Konzertbegriffes hält sich mit der K. Ph. E. Bach'schen auf der gleichen Höhe: die eigentliche Durchführung ist noch nicht vollständig ausgebildet, wenngleich sich talentvolle Ansätze dazu, vorzüglich im Tutti, aufzeigen lassen.

Überhaupt ist ein Kennzeichen der Werke Müthel's die Gediegenheit der technischen Arbeit, die sich in fugato- oder kanonartigen Einsätzen, harmonisch gewürzten, niemals ermüdenden Sequenzen, thematischer Baßführung u. a. bekundet.

Da unser Meister von einer streng geschiedenen Thematik nicht so oft wie Nichelmann Gebrauch macht, bringt er, um seinerseits ein übriges zu tun, in den Ecksätzen auf der Dominante gerne ein Gegentema; mitunter begnügt er sich auch mit der Transposition des ersten Solos, das jedoch dann vom Cembalo nie mehr in ganzer Ausdehnung vorgeführt wird, sondern bald einer virtuosen Spielfreudigkeit Platz macht.

Der Klaviersatz unseres Meisters ist reichlich mit Tiratenwerk ausgestattet, das aber an keiner Stelle wie das bei Nichelmann und anderen gelegentlich geschieht, zu sehr überhandnimmt. In allen

1) S. 297 ff.

Werken Müthels ist die Baßstimme vielfach durch Oktaven verstärkt, sowohl in Konzerten als Sonaten und anderen (z. B. der Begleitstimme seiner Oden). In Kreuzungen, schnellem Ablösen der Hände auf einem Ton offenbart sich ein gemeinsamer Zug Müthels mit der gleichzeitigen Klaviermusik, wie in Echowirkungen mit der zeitgenössischen und früheren Orchesterkomposition. Daß er als Organist nicht einen gleich flüssigen Klaviersatz schreibt, wie die Cembalisten Bach oder Nichelmann, darf man ihm nicht zu sehr anstreichen. Gelegentliche Einfügung und Ausschreibung von vollgriffigen Akkorden bekunden der Art ihrer Beschaffenheit und Verwendung nach direkt ihr Herkommen aus der Orgelmusik. Besonders verdient noch das Streben Müthel's hervorgehoben zu werden, auch von den tieferen Lagen des Klaviers Gebrauch zu machen. Geradezu als Meister der Kleinkunst erweist sich Müthel in der Einfügung chromatischer Mittelstimmen und ähnlicher Feinheiten. Schließt unser Komponist — um 'ein Beispiel anzuführen — im Tutti mit einem Quartsextakkord, so erzielt er bei der Wiederholung desselben im Soloinstrument dadurch eine feine Abtönung, daß er hier die Sexte erniedrigt und so mit der Unterdominante im Moll moduliert. Der gleiche harmonische Reiz wird uns noch bei den Wienern, besonders bei Wagenseil, begegnen.

Öfter als seine Zeitgenossen macht Müthel dem Solisten das Zugeständnis einer im italienischen Stile, also im Gegensatz zu den späteren K. Ph. E. Bachs, nur virtuos behandelten Kadenz, ja, er gibt ihm mitunter sogar schon die von Mozart beliebte Möglichkeit, in einem Satz dreimal damit hervorzutreten. Überhaupt verlangen seine Konzerte wie Sonaten[1]) und Variationen[1]) in jeder Hinsicht höchst auch fertige Spieler.

Der Hauptsatz des ersten Konzerts hat ein Grundthema, dessen Durchführung sich sehr anregend gestaltet; wir können hier, wie schon oben kurz erwähnt, sogar in der Verwendung thematischer Partikelchen im Tutti hübsche Anläufe zu einer Durchführung sehen. Es finden sich hier drei Solokadenzen, die zwischen eine Tuttimodulation im ersten Teil auf die Dominante und zwischen Rückkehr und Schluß verteilt sind. Müthel überarbeitete die Partitur später, setzte Zeitmaßbezeichnungen hinzu, fügte dem Streichorchester an verschiedenen Stellen weitere, das Gewebe bereichernde Stimmen ein, und führte insbesondere auch den Klaviersatz klangvoller aus. Auch die uns bereits von K. Ph. E. Bach her bekannte Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Tuttithema verwendet Müthel gegen Ende des zweiten Satzes, um damit eine Steigerung des konzertierenden Charakters des Ganzen zu erzielen.

---

1) M. mus. pr. 4673.

Aus dem nächsten Satz möge ein Beispiel dartun, wie unser Meister im einzelnen bestrebt war, überall wo es tunlich, harmonische Feinheiten einzustreuen (die Mittelstimme rechts und die Vorausnahmen im Baß!):



Im allgemeinen macht sich in der harmonischen Entwicklung des Satzes eine Neigung zur Paralleltonart geltend, obwohl sonst bei der ›großen‹ Tonart eine Vorliebe für die Dominante und ihr Tonsystem allgemein beliebt ist. Auch in der oftmaligen Ablösung der Tutti- und Soloeinsätze herrscht hier ein ungewöhnliches, abwechslungsreiches Leben.

Ein ganz merkwürdiges Stück ist aber der Mittelsatz (*d*) dieses Konzerts. Er ist nämlich mit dem ersten Satze des *c*-Konzerts von W. F. Bach einer der seltenen Fälle, wo sich der Versuch, die Form der strengen Fuge mit der des Konzerts zu verweben, in der Klavierliteratur findet. Wie gewöhnlich in den zweiten Sätzen haben wir auch hier drei ausgeprägte Tuttigruppen (Einleitungsritornell, Molldominante und Abschluß), zwischen welchen sich die fugenartig entwickelten Cembaloperioden ausbreiten. Die Tutti und Soli erhalten durch eine streng geschiedene Thematik eine besondere Plastik. Nach dem ersten Tuttiritornell erfolgt der Klaviereinsatz, der aus einem Basse und einem Kontrapunkt zu einer jener chromatisch abwärts steigenden Quarten in der ersten Violine



deren Herkunft wir bei Platti (S. 68) weiter verfolgen werden, besteht. Eine weitere Füllstimme erhält diese Periode noch in einem Kontrapunkt der Bratsche. An diesen ersten Themasatz schließt sich sofort eine Beantwortung mit dem chromatischen Thema im Baß, dem Bratschenkontrapunkt in der zweiten und den Grundlinien des anderen in der ersten Violine. Das bislang ziemlich in den Hintergrund getretene figurative Element weiß sich in dem nun folgenden Einsatz wieder auffallender zur Geltung zu bringen, ohne sich jedoch in einem folgenden im Zeitwert um die Hälfte verkürzten chromatischen Einsatz (in 𝅗𝅥) in der ersten Violine länger behaupten zu können. Ein daran sich anglie-

derndes Solo leitet zum Tuttiritornell auf die Molldominante, verringert aber dazu das chromatische Intervall nochmals um die Hälfte seines neuen Zeitwertes (also ♪). Auf die ursprüngliche Gestalt dieses Themas greift das Klavier jedoch beim nächsten Solo zurück, das sich im übrigen aber mehr dem im zweiten Teil sich ausbreitenden spieltechnischen Figurenwerk nähert. Hier nun verarbeitet Müthel sein chromatisches Thema in zwei- und dreifacher Verkürzung; diese letzte Gestalt gibt die Grundlage für einen sich daran anschließenden Fugatonachsatz ab. Das Dacapo des ersten Tuttiritornells führt dann den eindrucksreichen Satz wirkungsvoll zu Ende.

Durch Aufnahme der uns schon einmal begegneten opernhaften Gebilde tritt das nächste zweisätzige Konzert in *B* aus dem Rahmen der landläufigen Konzertkomposition. Der Eintritt dieser rezitativartigen Gebilde ist gewissermaßen schon in den Tuttinachspielen der beiden ersten Soloeinsätze vorbereitet, da erstere durch ihre Gedrungenheit die geradezu dramatischen Akzente, durch die sie allenthalben belebt sind, lebhaft steigern. Daß es Müthel hier tatsächlich auf opernhafte Wirkungen ankam, beweist das nachfolgende, schwermütige Adagiorezitativ, dessen Anlage so wenig wie bei den parallelen Werken des Berliner Bach sein Herkommen aus der Oper verleugnen kann. Die Herbheit dieser Phrase sucht ein Nachspiel, vom Tutti con sordini ausgeführt, mit Erfolg etwas zu lindern. Im folgenden greift dann Müthel einen schon vorher verwendeten Basso ostinato, auf den unten noch zurückzukommen sein wird, wieder auf und führt in weitem Bogen zur Dominante des Satzes zurück, wo sich nun das Adagiorezitativ, wenn auch nicht Ton für Ton, so doch in seinen Hauptlinien wiederholt, allerdings in größerer Anlage und reicherer Modulation. Dieser opernhafte Mittelteil vertritt nun in diesem Konzert den langsamen Satz. Müthel hat das Stück noch weiter komponiert und in thematischer Arbeit noch einen Abschlußdurch das Dacapo des Anfangsritornells herbeigeführt; diesen Teil läßt er jedoch nicht mehr gelten und will hier (auf der Unterdominante) den Satz beschlossen wissen. Man erinnere sich hier an das bei K. Ph. E. Bach über die Verbindung der einzelnen Sätze angeführte Zitat! — Im Schlußsatz unseres Konzerts sind die überall möglichst konzertierend angeführten sehr reichlichen Figurationen erwähnenswert, da sie durch ihre imitierende, oft taktweise Ablösung ein ungemein belebendes Wechselspiel zwischen Tutti und Solo schaffen, dessen Reiz durch einen lockeren thematischen Zusammenhang mit dem Ganzen noch gewinnt.

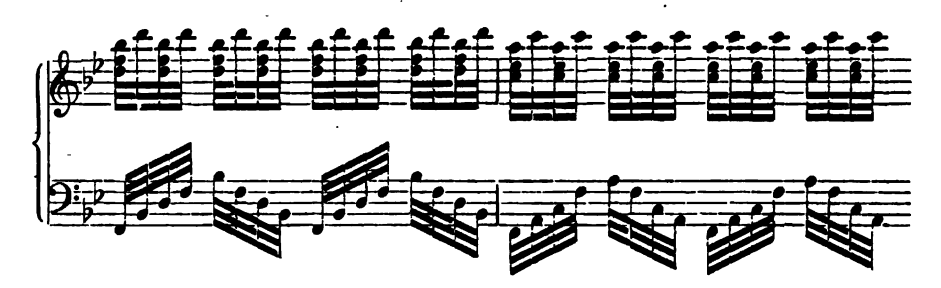
Um auf den oben genannten Basso ostinato zurückzukommen, sei hier diese bisher übergangene Eigenart des Müthel'schen Kompostitionsstiles erwähnt. Müthel verwendet nämlich mitunter ein diatonisch oder chromatisch fortschreitendes Tonleitermotiv als Basso ostinato, worüber

er dann bei jeder Wiederholung desselben neue Melismen hinzu kontrapunktiert — ein Zug, der uns auch schon bei K. Ph. E. Bach und zwar im G-Konzert von 1737, in dem bedeutsamen vierten Hamburger Konzert, auch im zweiten Satz des *d*-Konzerts von Joh. Seb. Bach, begegnet ist. Diese an die alte Passacaglia gemahnende Kompositionsform ist natürlich dem ursprünglich der Orgel eignenden Formenschatz entlehnt.

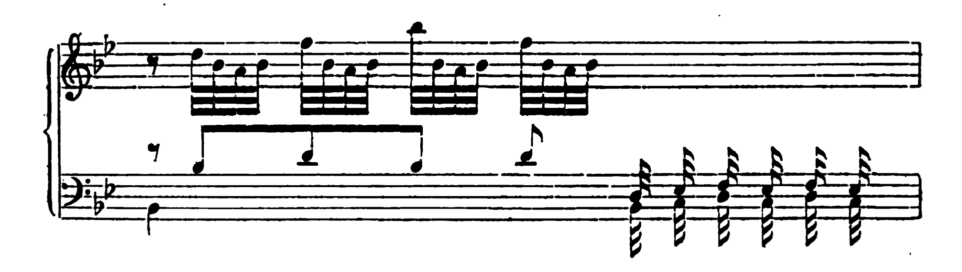
Als spieltechnische Neuerungen mögen aus dem vorigen Konzert folgende Gebilde genannt sein:



aus dem nächsten diese Arpeggioformen:



Es lassen sich solche Stellen, wo Müthel den ganzen Umfang des Instrumentes auszunutzen bestrebt ist, aus dem Schlußsatz gerade dieses Konzerts beliebig vermehren. Auch folgende, eines humoristischen Anstriches nicht entbehrende Stelle, deren Freude am Lagen- und Farbenwechsel auf die Zeit der mehrmanualigen und registrierfähigen Cembali zurückweist, soll nicht fehlen





Die Klaviertechnik des nächsten Opus ist fast beinahe der Satzweise des Mailänder (nicht Londoner) Bach verwandt, da sich hier die für jenen so bezeichnenden Wechselnotenumspielungen in reichem Maße finden; außerdem findet der Solist hier noch in einem reichlichen Terzenspiel dankbare Aufgaben. Im übrigen ist dieses Konzert wegen seiner harmonisch-modulatorischen Gewandtheit und imitatorisch-kontrapunktischen Feinheiten den Perlen der Literatur beizuzählen; zwei Proben hiervon:



und

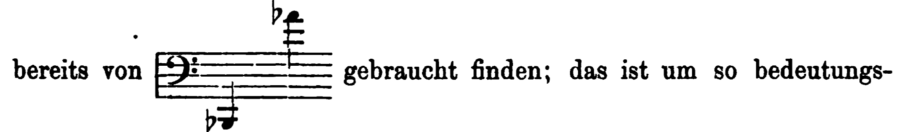


In zwei nicht autographen Handschriften[2] findet sich einmal gegen Ende des Schlußsatzes eine in der anderen Handschrift fehlende wörtliche Anweisung für das Crescendo, was als Seltenheit dieser dynamischen Aufzeichnung aus jener Zeit genannt sei. Tatsächlich vorhanden und gewünscht wird es ja gerade bei Müthel vielfach, was sich aus seinen Werken, besonders Klaviersonaten, auf Schritt und Tritt beweisen läßt, wenn sich z. B. in kurzer Pause piano, poco forte und forte folgen[3].

1) Im zweiten Takt ist absichtlich die abgekürzte Schreibweise der Mittelstimme des Originals beibehalten, um neuerdings zu zeigen, wie skizzenhaft die Niederschrift älterer Meister beschaffen ist. 2) Berl. HS. St.

3) Aber auch sonst begegnen uns in Werken zeitgenössischer und früherer Meister auf Schritt und Tritt Stellen, die beweisen, daß sie die dynamische Linienführung des cresc. und decresc. viel angewendet wissen wollen. Vgl. dazu auch die Festschrift zum 2. deutschen Bachfest, S. 40.

Die Tuttibesetzung ist eingangs mit Absicht übergangen, weil seine im üblichen Rahmen sich bewegende Ausführung und Besetzung nur bei Gelegenheit des sechsten Werkes ausdrückliche Erwähnung erheischt. Es sind nämlich im zweiten Satz dieses Konzerts zwei Fagotte (oder Celli) beigezogen, die durch ihre selbständige Behandlung die Aufmerksamkeit besonders auf sich lenken. Daß Müthel die Wahl von Holzbläsern gerade auf Fagotte lenkte, kann uns nicht allzusehr überraschen, wenn wir erfahren, daß wir von diesem Meister ein concerto grosso [1]) (in der üblichen Dreisätzigkeit) für Streichorchester und zwei Fagotte besitzen, darinnen sich diese Instrumente in ihrem vollständigen Umfange

bereits von  gebraucht finden; das ist um so bedeutungsvoller, als wir ja wissen [2]), daß im allgemeinen die Ausnutzung der Leistungsfähigkeit der einzelnen Orchesterinstrumente in jener Zeit eine recht bescheidene ist.

Ist es uns bei Nichelmann schon gelungen, neben französischen Anregungen auch Nachwirkungen aus der älteren deutschen Musik feststellen zu können, so sind wir bei Müthel erst recht in der Lage, solche Einflüsse ausdrücklich aus der Orgelkunst herleiten zu können. Bestimmte chromatische Wendungen, fugierte Satzteile, kontrapunktische Mittelstimmen und ähnliches verraten ohne weiteres ihr Herkommen aus der Orgelmusik vergangener Tage. Darin und in der Abneigung gegen die zeitgenössische, etwas flache Klaviermusik reicht er Wilhelm Friedemann Bach die Hand, während Karl Philipp Emanuel und Johann Christian durch ihren fortschrittlichen Geist »Schulen« begründen können. Als Vertreter der vom ersteren begründeten norddeutschen kann Nichelmann und Müthel gelten, als Vertreter der vom zweiten begründeten (süddeutsch-) englischen Abel.

---

1) Berl. HS. P.

2) Vgl. S. 13f.

2. Kapitel.

Die Zeitgenossen der Bachschüler in Nord- und Mitteldeutschland.

Im vorigen Kapitel ist die Entwicklung des Klavierkonzerts zu zeigen versucht worden, wie sie sich innerhalb der Bach'schen Schule abspielte. Daß natürlich außerhalb dieses Kreises das Konzertschaffen keineswegs ruhte, kann als selbstverständlich gelten; weniger jedoch, daß fast all diesem Schaffen eine ähnliche weittragende und einschneidende Bedeutung, wie dem eines Berliner oder Londoner Bach, versagt geblieben ist. Gleichwohl ist es von großem Interesse, sich mit einzelnen dieser Leistungen bekannt zu machen, und wäre es nur darum, einen Untergrund für die richtige Wertschätzung der Bach'schen Schule zu gewinnen. Dazu sind im folgenden Meister gewählt worden, die auf andern Gebieten der Musik große Bedeutung erlangt haben und darum verdienen, daß man auch ihrem Schaffen im Klavierkonzert einige Aufmerksamkeit schenkt. Unter den Norddeutschen stehen da die Kapellmeister Graun und Benda voran, aus dem höheren Norden interessiert vorzüglich Kunzen, der Sohn des Eingangsgenannten Johann Paul. Aus dem mittleren Deutschland sind mit Platti, Agrell und Wolf Männer von Namen und Bedeutung gewählt worden. An Wolf anschließend ist der ihm stilverwandte Neefe behandelt, mit dem hinwiederum der Franzose Edelmann durch enge künstlerische Bande verknüpft ist.

Beginnen wir also mit den beiden norddeutschen Kapellmeistern. Zunächst

Karl Heinrich Graun

* 7. Mai 1701 in Wahrenbrück, † 8. August 1759 in Berlin, Schüler von Chr. Pezold[1]). Erst Opernsänger in Braunschweig, dann ebenda Vizekapellmeister. Seit 1740 Kapellmeister Friedrich's II. in Berlin[2]).

Zu den folgenden Zeilen dienten die Konzerte aus $F\,{}^4/_4$, M. HS. 1615; $C\,{}^4/_4$, $B\,{}^4/_4$, $B\,{}^2/_4$, $C\,{}^2/_4$, $D\,{}^4/_4$, $G\,{}^2/_4$, $F\,{}^4/_4$, sämtlich B. HS. 8270 I—IV, 8271 I—IV, 8272 I—IV (zum Teil Duplikate), $C\,{}^2/_4$, B. HS. 505 zur Vorlage. Sind unstreitig manche seiner Konzerte infolge etwas oberflächlicher

1) Gerber I, 534.

2) Vgl. Mennicke, Zur Biographie der Brüder Graun (N. Z. f. M. 1904, Nr. 8).

Ausführung schwach geraten, so ist dem Schaffen Graun's doch ein großer künstlerischer Ernst, mit dem er seine Werke in Angriff nahm, allerorts nachzurühmen. Dazu kommt noch, daß er durch sein Studium der mitteldeutschen Meister tiefer im Boden der vergangenen deutschen Entwicklung wurzelt als der Durchschnitt seiner Zeitgenossen — alles Gesichtspunkte, die auf seine Werke mehr Aufmerksamkeit zu lenken vermögen als dies beispielsweise bei Benda oder andern der Fall ist. Graun steht mit seinem Konzertschaffen im Gegensatz zu Wilhelm Friedemann Bach, Nichelmann, Müthel usw., zunächst nicht so sehr auf dem Boden der norddeutschen Orgelmusik, als auf dem der altdeutschen Cembalokunst. Nicht nur die fast ständige Verwendung des Tuttiritornells als Solothema, sondern besonders auch sein Vorrat an Spielfiguren und die Beschaffenheit seines ganzen Klaviersatzes belegen diese Behauptung. Den von K. Ph. E. Bach ausgebildeten Norddeutschen Konzertstil hat Graun in seiner Grundidee richtig erfaßt, wenn man seinen mitunter doch oft recht hausbackenen Werken auch nicht den bei Bach so angenehmen sprühenden Stil — und sei er auch nur ein »brillantes Feuilleton« — nachrühmen kann. Seine Konzerte bewegen sich möglichst zeremoniell in der überkommenen K. Ph. E. Bachschen Form, die er sich allerdings mit ungewöhnlich feinem Verständnis zu eigen gemacht hat.

Das Tutti besetzt Graun in der für die norddeutsche Schule ebenfalls herkömmlichen Weise mit einem Streichquartett. Gleich Benda und Andern weiß er seinen größtenteils einthematischen Ecksätzen dadurch zu einer abwechslungsreicheren Melodik zu verhelfen, daß er im Soloinstrument auf der Dominante einen allerdings recht figurativ geratenen Gegensatz einführt — eine Gewohnheit, der er merkwürdigerweise auch in seinen Mittelsätzen folgt. Auf die Dauer ermüdend wirkt in seiner Kompositionsweise die oftmalige Anwendung der »Schusterfleckweise«.

Das Figurenwerk im Soloinstrument ist immer gut dem Klavier angepaßt, vermag aber mit seinen vielen Alberti'schen Figuren nicht immer der Gefahr der Eintönigkeit zu steuern. Das ist auch ein Grund, warum Graun's Klavierkonzerte in allem und jedem nicht neben den Besten seiner Zeit bestehen können. Als eine der wenigen Eigentümlichkeiten der Graun'schen Konzerte tritt uns die schon bei Johann Sebastian und Karl Philipp Emanuel Bach begegnete Gestaltung des Mittelsatzes in Sizilianoform im *G*-Konzert[1]) entgegen. — Noch mehr an diese und die weiter zurückliegende Zeit eines Johann Kaspar Ferdinand Fischer[2])

1) B. HS. 8271 III.

2) Vgl. Seiffert, S. 228 f.

gemahnt folgende vollgriffige, fast orgelmäßig kraftvolle Stelle gegen Ende des ersten Satzes des *F*-Konzerts[1]):



— eine Cembalotechnik, deren Bekanntschaft wohl sein Lehrer Pezold unserem Berliner Kapellmeister vermittelt hat.

Aus dem Schlußsatz des gleichen Konzerts verdient hervorgehoben zu werden, daß Graun beim Dominantthemaeinsatz des Orchesters sich der Transposition des Tuttiritornells enthält, und dafür mit Partikelchen aus diesem Thema in motivischer Verarbeitung weiterfährt; überhaupt erfreut bei Graun allerorts ein unverkennbares Streben nach motivischer Entwicklung, was seinen Werken zweifellos einige Bedeutung für die Entwicklung der modernen Sonaten- und Sinfonieform sichert.

Wegen seines konzertierenden Stiles beachtenswert ist ein Werk in *G*[2]), in dessen erstem Satz sogar eine strenge Scheidung zwischen Solo- und Tutthematik durchgeführt ist, derart, daß das Cembalo nie den Tuttigedanken, das Orchester nie den Sologedanken verarbeitet. Aber nicht nur in diesem eigentlich doch mehr äußerlichen Punkte bemüht sich Graun um eine konzertierende Schreibweise, auch in der Durchführung legt er es vielfach darauf an, die in die Thematik gelegte Gegensätzlichkeit der beiden Tongruppen in einer dem Konzertbegriff entgegenkommenden Weise auszunützen, wenn ihm dies auch im Sinne eines K. Ph. Bach nicht ganz gelingt. Nicht zum mindesten verschuldet dies Graun durch den Mangel an der ja gerade hier so nötigen abwechslungsreichen Durchführung, indem er sich mit einer Transposition eines einmal gut ausgeführten Teiles, wenigstens in seinen Grundzügen begnügt. Im zweiten Satz hat Graun ebenfalls durch doppelte Thematik dem Stücke wenigstens äußerlich mehr Abwechslung als sonst durchschnittlich gebracht. — Von anderen Klavierkompositionen dieses Mannes war nur eine Gigue in *b*[3]) zugänglich, die in jeder Hinsicht den Forderungen seiner Zeit Genüge leistet und auch heute noch lebhaft zu interessieren vermag.

Karl Philipp Emanuel Bach und Nichelmann waren bekanntlich Cembalisten am Berliner Hofe, Graun war hier Kapellmeister,

1) M. HS. 1615.
2) Berl. HS. 8271 IV.
3) Kl.-M. a. a. Z. I.

Georg Benda

* 30. Juni 1722 in Altbenatky (Böhmen), † 6. Novbr. 1795 in Köstritz. 1742—1748 Kammermusiker in Berlin: dann in Gotha, wird 1750 Hofkapellmeister ebenda. Verläßt diese Stellung 1778 und nimmt keinen festen Wohnsitz mehr auf längere Zeit. Berühmt als Schöpfer des deutschen Melodrams (1775).

ebenda Kammermusiker. — Diesem örtlichen Zusammentreffen — sollte man meinen — würde in vielleicht hohem Grade eine geistige Verwandtschaft zwischen diesen vier Künstlern entsprechen; diese ist jedoch nicht in dem Grade intim, wie man billig erwarten möchte. Gemeinsam ist nur der ja allen norddeutschen Komponisten eignende Mangel an melodischem Schmelz, welch letzterer von jeher den Süden vor dem Norden auszeichnete. Konnten wir nun im allgemeinen auf der einen Seite eine nicht zu übersehende Annäherung Nichelmann's und Grauns an Karl Philipp Emanuel Bach wahrnehmen, so erstreckt sich diese nicht in gleicher Weise auf Benda, der wohl zu tief in der italienischen Stilrichtung und in der Opernmusik stak, um auch noch für weitergehendere, andersgeartete aus der deutschen Kammermusik in gleicher Weise empfänglich zu sein. In jener Zeit war eben für die Komponisten die italienische Oper eine ähnliche Klippe, wie es für die heutige deutsche Produktion das Musikdrama und die sinfonische Dichtung ist.

In der Besetzung des Tutti durch ein Streichquartett erweist sich auch Benda als ein Kind der norddeutschen Schule. — Wohl sein bestes Werk (es lagen Konzerte aus *D* 3/4, *G* 4/4, *h* 4/4, *F* 4/4, *G* 4/4, *F* 2/4, *g* 4/4. *f* ₵, sämtl. Dresd. Ce VII, Ce VII^a^, größtenteils auch B. HS. 1363 I—VII und 1364, vor) ist ein Konzert in *f*[1]) (noch mit der an das 17. Jahrhundert erinnernden Vorzeichnung mit 3b[2])), von dem besonders die harmonisch ziemlich kühne und in der Instrumentalbehandlung nicht ungeschickte Tuttieinleitung des ersten Satzes hervorgehoben zu werden verdient. In ähnlicher Weise beginnt auch der zweite Satz mit einem harmonisch verhältnismäßig farbenreichen Tutti und ist im übrigen ganz im Geiste K. Ph. E. Bach'schen Mittelsätze geschrieben. Die Ausführung im einzelnen bewegt sich jedoch ganz in der landläufigen Art, so daß es nicht notwendig ist, über sie weitere Worte zu verlieren.

Wenn auch nicht in dem Grade wie einige Konzerte Graun's lassen doch mitunter die Benda'schen Werke den Stempel einer bedeutenden Persönlichkeit vermissen; sie bewegen sich auf der Linie dessen, was so in jener Zeit Allgemeingut war. Wir haben manchmal eigene Solo- und

1) B. HS. 1364. Dresd. HS. Ce VIIa.

2) Vgl. Nef, S. 6. Ein ähnlicher Fall in Galuppi's Klaviersonaten (s. d.) *d* ohne Vorzeichnung; ein Konzert Wagenseil's (s. d.) in *E* mit 3♯. Vgl. auch IMG. S. I, S. 473, 523; Seiffert, S. 229, 350.

Tuttithemen, die dadurch einen konzerthaften Eindruck erwecken, daß sie stets in ihrer ursprünglichen Tongruppe verharren. Dem Tiratenwerk oder der orchestralen Unterlage desselben weiß Benda durch motivische Anklänge an das Hauptthema vielfach die Plattheit und Alltäglichkeit solcher Figuren zu nehmen; konzertmäßige Zwischenrufe, dynamische Effektmittel und ähnliches haben beim Berliner Bach Heimatrecht, auf den auch die Spieltechnik Benda's mitunter zurückweist.

Im letzten Satz des oben genannten Konzerts beobachtet Benda eine streng durchgeführte Scheidung zwischen Solo- und Tuttithematik, einer der seltenen Fälle thematischer Trennung in einem Schlußsatze. — Die Figurationen werden in der schon erwähnten Weise vom Tutti begleitet und unterbrochen, wobei allerdings die Schusterfleckmanier, ähnlich wie bei Graun, etwas unangenehm heraustritt. Es mag wohl ganz richtig gesagt worden sein, daß die besten jener Zeit sich ihrer bedienten, doch wird bei ihnen dies durch andere Vorzüge wieder aufgewogen, während kleinere Geister dafür durch nichts anderes zu entschädigen wissen.

Die Baßführung ist im allgemeinen in dem genannten Konzert Benda's ziemlich steif und monoton, der Klaviersatz dagegen recht handsam, ohne freilich einen Vergleich mit der echt instrumentalen Behandlung eines Karl Philipp Emanuel oder Johann Christian Bach aushalten zu können. Selbst die Violinapplikatur muß für einen Violinspieler eine mäßige genannt werden. — Der bei den ersten Ritornellen so wohltuend wirkende Reichtum der Harmonik verblaßt im späteren Verlaufe merklich.

Andere Konzerte zeigen eine von diesem immerhin recht tüchtigen Werke ganz verschiedene Gestalt. Gewöhnlich bringt der Komponist hier sämtliche Soloeinsätze in Zweiunddreißigstel-Figurationen von fast lächerlicher Einfachheit, so daß schon dadurch eine motivische oder gegensätzliche Ausarbeitung im Keime erstickt wird. Benda schwelgt hier mit einer schier unverständlichen Lust im Tiratenspiel.

Eine an die Stelle des ersten Solovortrags tretende, bisher ungewöhnliche Wiederholung des Tuttiritornells mit Arpeggienumspielung durch das Klavier ist doch wohl mehr als Eigentümlichkeit zu erwähnen[1]). — Im ganzen aber huldigen diese Werke zu sehr dem äußerlichen Virtuosentum, als daß man ihnen größere geschichtliche Bedeutung zusprechen könnte; ihr künstlerischer Wert ist wegen ihres Durchschnittscharakters nicht hoch zu veranschlagen. Lassen sich mitunter z. B. Ansätze zu solothematischen Gebilden aufzeigen, so sind diese doch meist derart figuriert und obendrein platt ausgefallen, daß sie für eine thematische Verarbeitung vollständig unbrauchbar sind.

1) Im Konzert *D* 3/4.

Mit Georg Benda verlassen wir nun den engeren norddeutschen, sich um Berlin und den Berliner Bach scharenden Tonkünstlerkreis, nachdem wir gesehen, daß weder Graun noch Benda auf dem Gebiete des Klavierkonzerts bezüglich der geschichtlichen Entwicklung oder der künstlerischen Selbständigkeit die Bedeutung eines Karl Philipp Emanuel Bach haben. Obwohl in den Stätten seines Wirkens zu dieser Komponistenschule beizuzählen, erweist sich ihm doch

Adolf Karl Kunzen

* 22. Sept. 1720 in Wittemberg, † ? Juli 1781 in Lübeck. 1750 Kapellmeister in Schwerin, 1757 Nachfolger seines Vaters als Organist in Lübeck. Unternahm auch von da aus noch Reisen (vgl. unten).

in künstlerischer Beziehung auffallend unabhängig, da er Anregungen aus der Opernmusik zugunsten solcher aus der älteren deutschen Orgel- und Kammermusik aus dem Wege ging. Es liegt darin ein Zug, der ihm mit W. F. Bach, Müthel und Nichelmann gemeinsam ist. Dessen ungeachtet wahrt er andershin in einer ungewöhnlichen Weise seine künstlerische Selbständigkeit und Persönlichkeit.

In den Klavierkonzerten Kunzen's — sämtl. Brüss. Cons. Litt. U, Nr. 6127 HS. P — fällt sogleich äußerlich die fast überall angewendete Bezeichnung des Mittelsatzes mit »affetuoso« auf, der Komponist rückt damit in richtiger Erkenntnis den Schwerpunkt seines musikalischen Ausdrucks in die langsamen Mittelsätze. Zu dieser vom Vater ererbten Feinfühligkeit gesellt sich eine sehr wählerische Ausdrucksweise, die im Verein mit einem hoch entwickelten Stil und einer farbenreichen Harmonik diese Werke sehr wertvoll macht. Durch motivische Verwebung mit den Themasätzen weiß Kunzen auch seine ornamentalen Perioden über das Durchschnittsmaß zu erheben; nur eine mitunter etwas zu sehr hervortretende Vorliebe für sequenzartige Fortschreitungen wirkt ermüdend und schwächt den guten Eindruck zuweilen.

Den Einleitungssatz des ersten im März des Jahres 1762 vollendeten Klavierkonzerts aus *G* $^4/_4$ eröffnet ein Solo in Form einer italienischen Kadenz, die sich nach einem kurzen Zwischensatz wie uns von Vivaldi's Violinkonzerten her geläufig, in echoartiger Wirkung eine Oktave tiefer wiederholt. Dieser in der ganzen hier behandelten Epoche noch ziemlich seltene Brauch, hat sich dann später zu dem allgemein verwandten Verfahren herausgebildet, nach einem kurzen, einleitenden Orchestersatz sofort dem Solospieler Gelegenheit zu geben, sich mit einer größeren Kadenz vorteilhaft einzuführen, wie wir es aus den Klavierkonzerten von Beethoven (in *Es*), Schumann, Liszt, Grieg und anderer kennen.

---

1) Schering, S. 91.

— Wie der Berliner Bach weiß auch Kunzen, die Wirkung der im Solo und Tutti verkörperten Klanggegensätze recht wirksam zu steigern. Ein selbständiges Thema vertraut er jedoch dem Soloinstrument nicht an, sondern beschränkt seine Tätigkeit mehr auf die schwungvolle Wiedergabe von oft ungemein großzügig angelegten ornamentalen Verbindungsketten zwischen den einzelnen Tuttis. Das Orchester stellt hier bildlich gesprochen, gewissermaßen die architektonischen Säulen hin, welche das Klavier mit seinen barockartigen Festons behängt — nicht jedoch in der Art und Weise Albinoni's, in dessen Violinkonzerten das Tutti auf Kosten des Solos in den Mittelpunkt des Ganzen rückt, sondern eher nach dem Vorbild der norddeutschen Cembaloschule, wo sich Chor und Solist ungefähr das Gleichgewicht halten. Es hat diese uns nun schon mehrfach aufgefallene Geflogenheit (z. B. bei Nichelmann) ihre Wurzel in dem vorzüglich von norddeutschen Meistern bebauten Zweig des Cembalokonzerts ohne Begleitung[1]. In eine Fermate, wo eine »cadenza« ausdrücklich verlangt ist, mündet das Solo ein, während nachher der Abschluß durch das Einleitungsritornell vom Orchester zu besorgen ist. Wir sehen also in diesem ersten Werk Kunzen den Begriff Konzert vorwiegend in virtuos-figurativer Beziehung auffassen.

Den zweiten Satz beleben Figurationen, die hauptsächlich aus Tonleitern, Mäanderornamenten und Arpeggien gebildet werden. Im dritten Satz erreicht der Komponist dadurch ein farbengesättigtes akustisches Bild, daß er die Soli trotz ihrer Kürze vielfach vom Tutti begleiten läßt. Auch die uns vom Berliner Bach, Nichelmann und anderen her geläufigen füllenden Zwischenrufe des Tutti verwendet Kunzen in reichlichem Maße. Gegen Ende des Satzes führt den Komponisten die Durchführung zu einem kleinen Orgelpunkt in der Oberstimme des Soloinstruments.

Zwei andere Konzerte vom März 1763 und Januar 1768 decken sich in der Ausführung mit dem eben beschriebenen. Bedeutsam ist dagegen das nächste in London 1768 vollendete Konzert aus *D* ₵[2]. Im ersten Satz, dem ein eigenes Solothema zur Verfügung steht, lassen einzelne Cembaloeinsätze erkennen, daß Kunzen mit dem Klavierstil immer freier umgehen gelernt hat. Eigentümlich ist dem zweiten Satz, der diesmal nicht affetuoso vorzutragen ist, ein wie Echo wirkendes, in hohem Grade geistreiches Wechselspiel zwischen Solo und Tutti, welches mit einem großen in Tiraten ausströmenden Solo ad libitum auf der Untermediante abschließt. Diese Tonstufe ist nun als Dominante der Tonart des nächsten Satzes gedacht, der jetzt sofort beginnen kann und nach der schon

1) Weiteres darüber s. S. 6ff.

2) Kunzen hat sich hei Vollendung dieses Konzerts, laut Bemerkung auf der Originalhandschrift in London, wohl auf einer Konzertreise, befunden.

mehrfach erwähnten Vorschrift K. Ph. E. Bach's beginnen muß. — Der dritte Satz ist ein Menuett, in welchem das Klavier ähnlich wie beim Hamburger Bach und den Wienern das Soloinstrument das Thema vorspielt und das Tutti den zweiten Einsatz zu besorgen hat. Da das Klavier hier nie vom Tutti begleitet ist (vgl. das vierte der »Hamburger« Konzerte) ist die Mitwirkung der Streicher auf die kurzen Zwischenspiele beschränkt; im weiteren Verlauf erscheint das Thema im Klavier in symmetrischer Umkehrung, was allerdings ein kontrapunktischer Versuch bleibt. Nach dem letzten Tutti schreibt der Komponist: »qui si ferma a piacimento«. Für den anderen Fall aber läßt er hier ein sehr umfangreiches, ausschließlich aus Tiraten bestehendes Solo folgen, welches in seiner Sechzehntel-Bewegung sich vielfach sequenzenartig weiter windet. Gegen Ende tritt Taktwechsel alla breve ein, wo der Solospieler noch mehr als bisher die Fertigkeit und Zuverlässigkeit seiner Technik zu beweisen Gelegenheit findet. Nach diesen virtuosen Evolutionen beschließt das Menuett den Satz.

Die beiden Konzerte aus *F* ¢ und *Es* C, welche jetzt folgen, sind im Mai 1768 und Januar 1769 vollendet (das letztere ist auch als Orgelkonzert bezeichnet!). In ihrer Anlage und Ausführung stehen sie auf der Höhe der vorigen, ohne jedoch durch wesentliche Veränderungen oder Fortschritte ein besonderes Interesse auf sich ziehen zu können. Wie sonst zeichnen sich auch hier die langsamen Sätze durch ein feines Instrumentalkolorit aus. — Im Schlußsatz des ersten dieser beiden Werke, der mit einem auf die Neapolitanische Schule zurückweisenden Fugato beginnt, setzen dem entsprechend auch die einzelnen Streicher erst »solo«, dann »tutti e forti« ein; dieses Fugato verdichtet sich aber schon beim zweiten Tuttieinsatz zur Imitation, beim dritten zur Sequenz. Mit dieser Loslösung eines einzelnen Instruments vom Tutti machen sich einerseits noch Einflüsse aus dem concerto grosso bemerkbar, die uns später nochmals bei Haydn beschäftigen werden, während dies andrerseits als ein unumstößlicher Beweis dafür angesehen werden kann, daß die Tuttibesetzung in jener Zeit, wenn genügend Kräfte vorhanden waren, keine solistische war.

Zwei weitere Konzerte, welche in Lübeck 1769 fertig gestellt sind, haben im Tutti eine Bereicherung erfahren: wie bei Karl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach treten auch hier in den Ecksätzen Hörner, in den Mittelsätzen Flöten hinzu. Die Verwendung dieser hier neuen Instrumente beweist durch ihre Reichhaltigkeit und Selbständigkeit, daß es dem Komponisten weniger um ein äußerliches Vergrößern des Tutti zu tun war, sondern daß seine künstlerischen Ideen nach einem größeren Ausdrucksreichtum verlangten.

Der Einleitungssatz des ersten dieser beiden Werke (*D* ¢) hat ein

eigenes Solothema, welches allerdings dadurch einiges an seiner Plastik einbüßt, daß dem Klavier in klanglicher Beziehung fast nirgends solistische Selbständigkeit eingeräumt ist, sondern sein Ton meistens Bereicherungen durch die Farben des Tutti erfährt. Gegen Ende tritt mit der Vorschrift »tempo più moderato« Zeitmaßwechsel ein, der dem Spieler eine bequeme und saubere Ausführung der nun folgenden Figurierungen sichern soll.

Das letztere Konzert (*E* 𝄵) weist schon bei Beginn des ersten Satzes verschiedene feine Züge auf, die von dem immer höher entwickelten Können und Geschmack Kunzen's ein unverkennbares Zeugnis ablegen. Das mit Streichern, Holz- und Blechbläsern besetzte Tutti verrät auf Schritt und Tritt, wie sehr der Tonsetzer hier aus dem Geiste wirklicher Instrumentalmusik schuf; schon die Art und Weise, wie sie einsetzen: erst Streicher, dann Holz, zuletzt das Blech bedeutet für jene Zeit einen Bruch mit dem alt hergebrachten und bisher geübten Orchestertechnik. — Auch in diesem Konzert löst sich ein Soloinstrument gelegentlich vom Tutti los, nämlich ein Cello, das mehrfach das Klavier an nicht besonders klangkräftigen Stellen stützt — eigentlich ein schüchterner Versuch einer instrumentalen Farbenmischung! Erfreut im ersten Teil dieses Satzes eine thematische Verarbeitung des gegebenen Materials vornehmlich im Tutti, so fällt der zweite dadurch etwas ab, daß er für das Soloinstrument fast nur ein Arpeggien- und Sequenzspiel bietet; durch baldiges Aussetzen der anfänglichen Tuttibegleitung ist der Solist in die Lage gesetzt, die Aufmerksamkeit der Hörer ganz auf sich zu lenken. Schließlich mündet dieses Solo in ein »capriccio e cadenza« aus, das in einer sehr in die Länge gezogenen Reihe von dankbarem Akkord- und Tiratenspiel besteht. — Im zweiten Satz (amoroso e cantabile) kam es Kunzen vorzüglich darauf an, mit einer reizvollen Solokantilene dem Spieler die Möglichkeit eines sangbaren Vortrags auf dem Klavier zu geben. Den Grund zu der mustergiltigen solistisch-konzertierenden Ausführung des letzten Satzes legte Kunzen schon in eine thematische Scheidung von Solo und Tutti. Das ganze Stück strotzt geradezu von konzertierender Behandlung, die sich hier mitunter sogar auf eine gegensätzliche Verwendung der Bläser und Streicher zuspitzt. Die Orchesterinstrumente suchen sich mit den konzertartigen Solowirkungen sowohl untereinander als mit dem Ganzen gleichsam den Rang abzulaufen; an allen Ecken und Enden tauchen kleine Soli auf, so daß auch die Tuttiausarbeitung im besonderen ein ungemein belebtes Wechselspiel zwischen den einzelnen Instrumenten bietet.

Dieser gediegenen Entwicklung des Cembalokonzerts im Norden können wir keine gleich sachgemäße Pflege dieses Kunstzweiges im Süden an die Seite stellen. Wie in unserer Zeit übertraf auch schon

damals der Norden im tiefen Erfassen und ernsten Ausarbeiten einer musikalischen Form den Süden. Wenden wir uns nach Würzburg, wo sich das Schaffen eines die Kunstprinzipien seiner engeren Heimat verachtenden Mannes, des

Giovanni Platti

* um 1740 in Venedig. Nach Bemerkungen auf den Titeln seiner Werke war er Kammermusiker des Erzbischofs von Würzburg und Virtuos auf der Violine und Oboe. Eitner[1]) bemerkt, nach seinen Werken möchte man ihn für einen Pianisten halten. Gerber[2]) gedenkt lobend seiner.

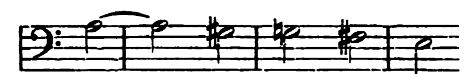
abspielt.

Dieser Meister begnügt sich im Gegensatz zu Kunzen in seinen dreisätzigen Werken[3]) durchaus mit dem norddeutschen Streichquartettutti. Seine Konzerte sind, ähnlich wie bei Müthel, von auffallend langsamen Sätzen eingeleitet, von denen einer sogar — ein seltener Fall (vgl. die Ausführungen Qanz'ens darüber in der Einleitung!) — im $^3/_8$ Takt steht. Maniriert fast kehrt in jedem Ecksatz ein dreimaliges Solo, ein zweimaliges in den Mittelsätzen wieder. Durch Dakapoabschlüsse, die in Unisonofiguren auslaufen, erspart sich Platti manchmal, wie die besten seiner Zeit, die Ausarbeitung der letzten Tutti. Es ist oben bemerkt worden, daß man nach der Gattung seiner hinterlassenen Werke geneigt sein könnte, unseren Meister zu einem Cembalisten zu stempeln. Diese Möglichkeit widerlegt jedoch die innere Beschaffenheit seiner Kompositionen von Grund aus; denn sein Klavierstil, der auf virtuose Ausschweife völlig verzichtet, weist an vielen Orten Wendungen auf, die ganz aus dem Geiste der Violintechnik geboren sind, wie unbequeme Sprünge, streichermäßige schnelle Wiederholungen eines Tones (tremolo) und derartiges mehr. Trotz der Aufmerksamkeit, die Platti seinem Klaviersatz unleugbar zu teil werden ließ, bleibt diesem doch etwas Steifes und Geschraubtes anhaften — er macht den Eindruck, daß sein Komponist wohl die Setzweise für das Klavier fleißig studiert, nicht aber selbst ein Klavierspieler von großer Bedeutung und technischer Vielseitigkeit gewesen ist. Ausgesprochene Italianismen finden sich bei unserem Meister auffallend wenige. Daß wir fast ausschließlich Kompositionen für oder mit Cembalo von ihm besitzen, veranlaßte wohl seine Stellung als Kammermusiker des Erzbischofs von Würzburg. — Platti verrät überall ein ernstes künstlerisches Streben und ein nicht geringes Können, sodaß er den besten jener Mittelsmänner zwischen altem und neuen Stil beizuzählen ist; entsprechend seiner oft fast an Nüchtern-

1) VII, 470 f.
2) II, 159. Vgl. auch Fétis.
3) Smtl. B. HS. 17650.

heit grenzenden soliden Schreibweise gehört sein Schaffen überhaupt zum größeren Teile dem Stile der vergangenen Epoche an.

Dies bekundet sogleich der Hauptsatz des ersten Konzerts (*G* ¢), der von der üblichen Art einerseits durch geringe Anforderungen an das spieltechnische Können des Vortragenden abweicht, anderseits besonders durch Hereinziehung jener merkwürdigen, uns schon bei Rameau und noch ausgesprochener bei Müthel begegneten »chromatischen Quarte«:



auffällt, deren Vorgeschichte auf Lully, Bassani und die früheren italienischen Opernkomponisten[1]), auf die Instrumentalmusik dieses Zeitraumes (Sweelinck, Frescobaldi, Frohberger, van den Gheyen usw.[2]), ja sogar schon auf die weltliche Vokalmusik des Cinquecento[3]) zurückreicht. Verfolgen wir ihre Geschichte vorwärts in die Neuzeit herauf, so werden wir auch hier sie wieder finden: sie bildet die Grundlage für die Einleitungstutti in den beiden Klavierkonzerten Chopin's und im *d*-Konzert Brahms'.

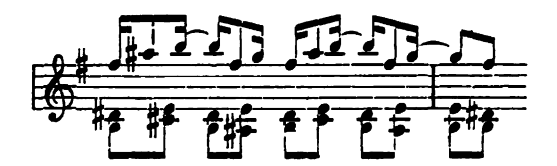
Wie schon bemerkt ist Platti's Klaviersatz vielfach recht unbeholfen und läßt eine richtige Vertrautheit mit der Applikatur der Tastinstrumente empfindlich vermissen, ein Kennzeichen, das in allen seinen Kompositionen, wie Klaviersonaten[4]), Klavier-Flötensonaten[5]) sofort auffällt. — In der mehrfachen Verwendung von Vierteltriolen innerhalb des geraden Taktrhythmus gefällt sich Platti in rhythmischen Absonderlichkeiten, zu denen sich bald noch ein anderes Beispiel gesellen wird. Obwohl seinen Solis weder durch selbständige Thematik noch durch figurative plastische Ornamentik ein besonderer Reiz anhaftet, verabsäumt unser Komponist es doch, dafür durch eine schattierende Tuttibegleitung oder konzertierende Zwischenwürfe zu entschädigen; seine unbegleiteten Solostellen sind oft von einer ganz ungewohnten beinahe ermüdenden Ausdehnung, setzt doch dabei das Orchester vierzig Takte und noch länger aus.

Im zweiten Einsatz, dem ein neues Motiv eignet, bekundet Platti mit Synkopierungen folgender Art ♩ 𝅗𝅥 ♩ neuerdings das Streben nach persönlichem seiner Zeit entfremdeten Ausdruck.

Die Klavierstimme des zweiten Satzes ist etwas reichlicher mit Ornamentik bedacht, welche Platti nach Möglichkeit durch thematische Anklänge erfolgreich mit dem Ganzen zu verweben sucht.

1) Neisser, S. 83, 102 ff.
2) Seiffert, Sweelinck.
3) Kroyer, S. 66 ff.
4) M. mus. pr. 1177. 3302.
5) M. mus. pr. 1176.

Diese so erreichte figurative Plastik bereitete er schon in der Gestaltung des Themas dadurch vor, daß er eine ziemliche Menge von Sechzehnteltiraten mit dem eigentlichen musikalischen Gedanken verflocht, die er dann später nur in Zweiunddreißigstel zu verwandeln hatte. Im übrigen zieht durch diesen Satz, wie gewöhnlich durch die Platti'schen Mittelsätze ein sinnlich-warmes Melos, das stellenweise sogar an die melodische Pracht Bach'scher Violinkonzerte gemahnt; z. B. folgendes Beispiel, in dem auch die von Bach geübte »Spielweise im lombardischen Geschmack«, als deren Erfinder Vivaldi galt[1]), anzumerken ist:



Bachisch berührt uns überhaupt in Platti's Werken eine nicht zu übersehende Herbheit der Harmonik, die namentlich aus seinen Klaviersonaten fesselnd zu uns spricht.

Nicht ganz auf der Höhe der ersten Sätze vermag sich der letzte zu halten, dessen modische Thematik und Ausführung vornehmlich der Spielfreudigkeit zu statten kommt. Mit Ausnahme davon jedoch kann man an dem Werk in seiner vornehmen Melodieführung und harmonischen Farbenreichtum seine helle Freude haben; aus letzterem möchte ich besonders noch jene Transposition des phrygischen Tones herausheben, der manche mit der Bezeichnung »neapolitanische Sexte« einen eigenen Namen geben zu müssen glaubten.

Ein zweites Konzert ($C\,^4/_4$) zeigt eine von dem eben besprochenen ziemlich verschiedene Gestalt. Der erste Klaviereinsatz findet diesmal gleich auf der Dominante und zwar mit einem neuen Motiv statt, was eigentlich den embryonalen Grundzug der modernen Sonate darstellt; denn hier ist ja die Einführung des Seitenthemas auf der Dominante Grundregel. Ein ähnlicher Fall der Einführung des zweiten Themas auf der Dominante innerhalb des ersten Hauptabschnittes begegnet uns in der ganzen Konzertproduktion jener Tage, wie schon erwähnt, nur noch bei Johann Christian Bach und Abel.

Der Tuttithemaeinsatz läßt jedoch in unserem Konzert nicht lange auf sich warten, da er vom Soloinstrument baldigst nachgeholt wird. Daß das erste Solomelisma mehr als episodenhafte Bedeutung hat, erhellt daraus, dass der dritte Hauptsatz des Klaviers ihn von neuem sich zum Vorwurf nimmt, sodaß unter einem anderen Gesichtspunkt der Ein-

---

1) Vgl. Spitta I, 413.

satz des Soloinstruments mit dem Tuttithema den sonst üblichen Gegensatz im mittleren Solospiel vorstellen kann. — Aus dem Klaviersatz ist hier eine bei Platti sonst ungewohnte Ausschreibung von vollgriffigen Akkorden hervorzuheben.

Das ganze Werk ist in weit höherem Grade konzertierend ausgeführt als das vorher besprochene. Denn nicht nur im ersten Satz, auch im zweiten fällt der thematische Reichtum in den Tuttiteilen wie in der Solostimme um so mehr auf, da sich die meisten seiner Zeitgenossen eine ziemliche Zurückhaltung in dieser Beziehung auferlegten. Das sichert natürlich von vornherein dem ganzen Konzert eine sehr abwechslungsreiche Ausführung.

Im Schlußsatz sehen wir Platti mit dem Wienern Gemeinschaft machen, wenn er diesen in Menuettform ausführt, die er im späteren Verlaufe allerdings durch die Hereinziehung von entfernteren Tonarten weit über das Durchschnittsmaß dessen was z. B. die Wagenseil und Hoffmann darin sagten, erhebt.

Tanzartigen Charakter trägt auch der Schlußsatz des *c*-Konzertes ($^3/_8$), dessen erster Satz sowohl durch die Verwendung der hier sonst ganz ungebräuchlichen Taktart wie durch seine vielen und lebhaften Figurierungen von den anderen Konzerten Platti's sich vorteilhaft abhebt. Geht er hier mit thematischem Material etwas sparsamer als sonst um, so entschädigt dafür in dieser Beziehung reichlichst ein Konzert in *Es* ($^2/_4$), dessen Ausführung aber nach dem Gesagten keine nennenswerten satztechnischen Neuerungen bietet.

Erweist sich Platti in seinen Konzerten als immerhin fortschrittlicher Meister, so läßt sich dies von seinen Sonaten, die fast alle in der Form der Kirchensonate ausgeführt sind, nicht in gleichem Maße behaupten. Musikalisch dagegen sind sie wohl noch höher als seine Konzerte zu veranschlagen.

Sehen wir somit Platti in Melodik und Formgebung vorzüglich der Vergangenheit die Hand reichen, so überraschen uns daneben Züge, die auf die kommende Zeit hinweisen, wie die oben berührte Einführung eines zweiten Themas, das Streben nach einer gediegenen Figuration um so mehr. So wenig wie Platti in Würzburg, vermag in Nürnberg

Johann Joachim Agrell

* 1. Febr. 1701 in Löt (Ostgotland), † 19. Jan. 1765 in Nürnberg. 1723—1746 Hofmusiker in Kassel, seit 1746 Kapellmeister in Nürnberg.

die Form des Klavierkonzerts wirklich erschöpfend zu behandeln. Die Konzerte aus *G* $^4/_4$ und *A* $^4/_4$ befinden sich in Berlin, HS. 13, 13[a] (letztere = HS. 350, 1); ebenso aus *D* $^4/_4$ B. HS 350, 2; das *B*-Konzert ($^4/_4$) in Dresd. (HS. Ce IV); das *G* $^3/_4$ in M. HS. 1613; das *G* $^4/_4$ und

c ₵ in Brüss. HS. Litt. U n. 5860 und 5861. Zunächst hält Agrell in der Tuttibesetzung für seine Klavierkonzerte an dem üblichen Streichquartett fest. Nur zugunsten des von den zeitgenössischen englischen und Wiener Tonsetzern beliebten Streichtrios verzichtet er gelegentlich auf eine Bratsche. Daß Agrell mit seinen Klavierkonzerten speziellere Zwecke verfolgte, beweist die Hinzufügung eines Klavierauszugs in der gestochenen Solostimme: »tal maniera di poterlo suonare anche a cembalo solo senza gli altri stromenti«. Mit einer einzigen Ausnahme hält Agrell an der üblichen Dreisätzigkeit fest, und weicht nur einer alten Form zuliebe davon ab.

Sein Klavierstil fällt mehrfach durch den Mangel der sattsam bekannten italienischen Spielmanieren auf; man kann darin nur ein Achtung gebietendes Streben nach künstlerischer Selbständigkeit erblicken: denn bekannt müssen sie ihm gewesen sein, hat er sich ja doch als Klaviervirtuose einen Namen gemacht. Daß er natürlich in dem Wunsche von den Italienern los zu kommen, mitunter auf eine etwas unbeholfene und gelegentlich auch alltägliche Schreibweise verfiel, ist leicht zu verstehen und in diesem Falle auch zu entschuldigen. Für seine vielfach recht unbedeutende Erfindung weiß er durch modulatorischen Reichtum und überraschende chromatische Wendungen zu entschädigen. Agrell's Stärke lag nicht auf dem Gebiete einer urwüchsigen Thematik, sondern in einem großen Vorrat packender Modulationen, in der motivischen Verarbeitung und Ausnützung des gegebenen Materials, in der Verwendung einer farbenreichen Chromatik und rassiger unisono-Schlüsse.

Gerade in Agrell können wir so recht einen Mann kennen lernen, der auf dem Scheideweg zweier kunstgeschichtlicher Zeitabschnitte bald mehr zur einen, bald mehr zur anderen hinneigt. Die strengen polyphonen Formen waren erschöpft und die neuen konnte er sich noch nicht in der wünschenswerten Weise dienstbar machen. Daraus ist es auch zu erklären, daß seine Werke der nötigen Geschmeidigkeit und Abrundung der Form entbehren. Ein Beispiel für die als Überbleibsel aus der alten Zeit anzusehende streng imitatorische Arbeit und fugatomäßigen Einsätze ist der Schlußsatz (noch dazu ein Menuett!) einer Sonate für Klavier und Violine[1]). Ein Beispiel dafür, wie er altes und neues in eins zusammen zu schweißen versuchte, sind die Variationen einer Arie[2]), die teils in der Händelschen Weise, teils im modern-italienischen Bravourstil ausgearbeitet sind!

Doch zu den Klavierkonzerten zurück.

Ein gemeinsamer Zug in der Tuttibehandlung Agrell's mit seinen Zeitgenossen ist die Anbringung von Füllmotiven an klanglich reizlosen

1) M. HS. 1593.

2) M. mus. pr. 1175.

Klavierstellen. Ist im ersten Satz des *G* ($^4/_4$) Konzerts[1]) ein Verschmähen äußerlich virtuoser Künste für das ernste Streben Agrell's bezeichnend, so weiß er dafür im Mittelsatze dem Soloinstrument durch eine schöne, vom Tutti begleitete und beschlossene Kantilene zu einer hervorragenden Wirkung zu verhelfen. In den Schlußsatz, dessen Solo auf einem eigenen Thema ruht, kommt Leben durch die fast dramatisch zu nennenden, leider stereotyp wiederkehrenden Akzente des Tutti, die zwischen die Bewegungsfiguren des Soloinstrumentes geschleudert werden — ein Zug, den Agrell mit Karl Philipp Emanuel Bach gemein hat. Was die Ausführung im einzelnen betrifft, so bewegt sich diese im Rahmen des Herkömmlichen.

Aus gleichem Holze wie das eben genannte Konzert sind zwei weitere Konzerte aus *A* ($^4/_4$) und *D* ($^4/_4$)[2]) geschnitzt, in denen selbst jene dramatischen Tuttizwischenwürfe wiederkehren. Einer konzertierenden Ausgestaltung war natürlich eine gelegentliche thematische Scheidung von Solo und Tutti nur förderlich.

Wegen seiner Viersätzigkeit merkwürdig ist ein Werk aus dem Jahre 1771[3]); wir haben nämlich hier in der Zusammenstellung der Sätze: andantino *G* $^3/_4$, allegro *G*, larghetto *e* $^2/_4$, presto *G* $^3/_8$ die ausgesprochene Kirchensonatenform auf das Solokonzert übertragen. Es steht dieser Fall weder bei Agrell vereinzelt da, noch in dem Schaffen seiner Zeit überhaupt. Eine Klaviersonate Agrell's weist z. B. die gleiche Satzanordnung auf, von Galuppi, Müthel, Neefe, Platti sind uns zahlreiche derartige Stücke aufbewahrt.

Doch betrachten wir unser merkwürdiges Konzert.

Im ersten Satz wird ein Thema in der üblichen Weise abgewandelt, wobei manch feine Modulation eine abwechslungsreiche Würze beut — ein Lob, das auch auf das nächste Stück ausgedehnt werden kann. Obwohl rein chromatische Fortschreitungen durch größere Intervalle, wie wir sie bei Müthel und Platti kennen gelernt, vermieden sind, so merkt man doch in diesem Werk Agrell's wie manch anderer seiner Zeitgenossen, z. B. Graun's, auf Schritt und Tritt, daß in den Köpfen jener Zeit die Chromatik spukte. Der in der Paralleltonart stehende dritte Satz, welcher die Stelle des üblichen Konzertmittelsatzes einnimmt, erhält nur durch die Anbringung eines Wiederholungszeichen die notwendige Ausdehnung. Er besteht der Hauptsache nach in einer vom Orchester begleiteten Figurationskantilene im Soloinstrument. Auffallend ist, daß Agrell nach der Reprise nicht, wie es sonst bei Moll gewöhnlich der Fall, in der Paralleltonart, sondern mit der Molldominante fortfährt; im

1) B. HS. 13 = Brüss. Litt. U. 5860.
2) B. 13ª., = HS. 350 I; HS. 350 II.
3) M. HS. 1613.

übrigen machen gerade diesen Satz die Menge ornamentaler und harmonischer Feinheiten zu einem äußerst anregenden Stückchen. Nach alledem fällt der vierte Satz sowohl in Thematik wie Ausarbeitung etwas ab. Auch die Klaviermäßigkeit seiner Figurationen läßt hier verschiedenes zu wünschen übrig. Wenn von irgendwelchen Schlußsätzen, so kann von diesem gesagt werden, daß der Komponist hier seine Feder ausspritzt. Auf der Dominante versucht Agrell durch Einführung eines Gegensatzes einige Abwechslung in den ziemlich hausbackenen Verlauf des Stückes zu bringen.

Der Ostgote Agrell hatte in Nürnberg festen Fuß gefaßt — dies beweist die enge Verwandtschaft, die ihn sowohl im Großen in formaler Beziehung wie im Kleinen in der Ausarbeitung im einzelnen mit den Nürnberger Meistern, z. B. mit Leffloth verbindet. Und es kann von diesen Männern gesagt werden, daß ihr Hauptverdienst mehr im Festhalten am Alten als in der raschen Aufnahme und Pflege des Neuen beruht. Ganz im Gegensatz zu ihnen, können wir in einem andern mitteldeutschen Meister in Weimar, in

Ernst Wilhelm Wolf

* 1735 in Großheringen (Thüringen), † 7. Dez. 1792 in Weimar, wo er seit 1761 Konzertmeister, seit 1768 Hofkapellmeister war.

einen Vorkämpfer für neue Form und neuen Stil kennen lernen.

Obwohl er seine regste Thätigkeit auf dem Gebiete der Opernmusik entfaltete, besitzen wir von ihm doch eine ansehnliche Zahl von Klavierkonzerten — Dresd. Ce. XX, *F* 4/4 (1781); *a* 4/4; *B* 3/4 (op. 3); *F* 3/4 (op. 4); Dresd. Ce. 8: *G* ₵ (1781); *F* 4/4 (1781) = Ce. XX; *B* ₵ (1782); *Es* 3/4 (1782) (diese vier auch M. mus. pr. 3080); *B* ₵ (1785) — die sich alle durch eine bereits sehr vorgeschrittene Abrundung und Beherrschung der Form auszeichnen.

Die Werke selbst gehören ohne Ausnahme dem neuen Pianofortestil an; mit der Technik der Vergangenheit hat Wolf bereits ganz gebrochen. Merkwürdig genug nimmt sich dagegen die gleichbleibende Tuttibesetzung seiner gewöhnlich dreisätzigen Konzerte mit einem Streichquartett aus; denn Oboen oder Flöten treten nur gelegentlich dazu. In der Bläserverwendung zeigt Wolf noch nicht die selbständige Gewandtheit eines Kunzen, wenngleich sie in den Ecksätzen reichlich beschäftigt sind. In den späteren Werken tritt fast jedes Instrument einmal mit einem kleinen, in der Stimme als solchem bezeichneten »Solo« hervor, in ähnlicherweise, wie bei Kunzen. Gleich Haydn verlangt auch Wolf hier ein Violoncello solo und ein darauf folgendes tutti bassi.

Der Klavierstil weist überall eine vornehme Zurückhaltung in der Anbringung und Bewegungsart der Spielfiguren auf, denen Wolf oben-

drein durch motivische Verflechtung mit der Thematik des Satzes manch reizvollen Zug abgewinnt. Der modernen Klaviermusik angehörig ist die Zusammenfassung von vierzehn Achteln zu vier Vierteln, das plötzliche Auftauchen und Verschwinden von füllenden Mittelstimmen und ähnliches. Einen aus einer bestimmten Schule herkommenden Klavierstil können wir hier so wenig wie bei den Klassikern feststellen; höchstens ließe sich das Fehlen ausgesprochener Manieren vermerken. Eine gleichmäßige Ausbildung beider Hände war dem jungen Pianofortestil, zu dem ja Wolf sich in kluger Erkenntnis der Entwicklung bekannte, noch ganz fremd. Zur thematischen Grundlage seiner einzelnen Konzertsätze genügt unserem Tonsetzer durchaus eine bezeichnende Hauptperiode, da ihm bereits eine große Technik in bezug auf motivische Zerlegung und Entwicklung zu Gebote steht. Wolf transponiert seine Themaperiode nicht mehr auf die üblichen Tonstufen, sondern weiß sich im späteren Verlauf durch Verarbeitung von Bruchstücken und Partickelchen daraus als gediegenen Musiker zu bewähren. Der erste Teil des Hauptgedankens wird meistens vom Klavier während der Durchführung aufgegriffen und hier in seinen Teilen einzeln verarbeitet. Um jedoch für diese sparsame Haushaltung in anderer Hinsicht zu entschädigen, liebt es Wolf, den Zuhörer durch Einführung eines Seitenthemas im Soloinstrument zu überraschen. — In der Harmonik beweist Wolf freie Beweglichkeit und vornehmen Geschmack: er beschränkt sich nicht wie viele unserer bisher betrachteten Komponisten auf den Gang von der Tonika zur Dominante, sondern begibt sich auch in entferntere Tonarten, was seiner Arbeitsweise den Stempel einer freien, die Schulgesetze beherrschenden und über ihnen stehenden Persönlichkeit aufdrückt. Daß damit eine bisher ungewohnte Ausdehnung seiner einzelnen Sätze Hand in Hand geht, ist wohl selbstverständlich. Auch in dem Streben, die linke Hand aus der öden und ermüdenden Alberti'schen Baßführung, wie sie z. B. ein Londoner Bach oder Abel übte, zu befreien, bekundet sich der geschmackvolle Musiker. Bei all dem darf nicht verschwiegen werden, daß urwüchsige Thematik oder reizvolle Melodik nicht die Stärke Wolf's waren, anderseits steht auch unleugbaren Talentproben ein nicht immer unterdrückter Hang zur Oberflächlichkeit entgegen, der die Freude an der sonst ja recht gediegenen Musik mitunter trübt.

Unter den mir bekannt gewordenen Klavierkonzerten ist sein op. 3[1]) wohl sein frühestes, jedenfalls aber sein schwächstes Werk dieser Gattung. Trotzdem legt der erste, selbstverständlich einthematische Satz auf Schritt und Tritt Zeugnis davon ab, wie sehr sich Wolf bemühte,

1) Dresd. Ce. XX.

die für die Konzertform maßgebenden Grundregeln zur Geltung zu bringen. Auch die thematische Baßführung im Mittelsatz kündigt den ernsten Musiker an, der sich immer über das Alltägliche erheben will.

In seinem Op. 4[1]) gibt Wolf ebenfalls noch nicht vom besten, was er geben konnte, wenngleich er hier schon bemüht, war durch Vergrößerung des Orchesters mit zwei Hörnern und zwei Flöten einen Fortschritt gegen das Op. 3 äußerlich zu erzielen. Die gleiche Lust und Liebe, die er auf die Solostimme der vorigen Konzerte verwendet, läßt er wennmöglich in erhöhtem Maße, auch dem Klavierpart dieses Werkes zuteil werden.

Ein anderes Konzert in *a*[1]) mit Begleitung von zwei Violinen, zwei Oboen, Bratsche und Baß zeichnet sich in seinem ersten Satze ebenfalls durch eine glänzende Behandlung der Solostimme aus, deren Ornamentik obendrein noch durch feine thematische Anklänge an Plastik gewinnt. Ein überraschender Übergang von *A* nach *B* könnte fast an jene berühmten plötzlichen Beethoven'schen Modulationen erinnern (z. B. in der Koda des ersten Satzes von Op. I Nr. 3). — Auch der Verlauf des Mittelsatzes in diesem Konzerte läßt das obige Urteil über den großen harmonischen Vorrat unseres Meisters neuerdings gerechtfertigt erscheinen. — Im dritten Satz erfährt ein Thema die übliche Abwandlung, als nach der Rückkehr in die Grundtonart durch einen plötzlichen Umschlag nach presto eine neue Spannung eintritt: durch Einführung eines neuen Motivs im Klavier hebt sich dieser Teil auch in thematischer Beziehung von dem vorigen vorteilhaft ab. Um diesem neuen Gedanken den Beigeschmack des Episodenhaften zu benehmen, greift Wolf dieses Thema später auch noch im Tutti auf; eigentlich können wir mit andern Worten in diesem Presto die »Stretta« aus der Oper auf die Form des Solokonzerts übertragen sehen.

Der bezüglich selbständiger Thematik nicht ganz auf der Höhe der Zeit stehenden Bläserbehandlung in den ersten Werken ist oben schon Erwähnung getan. Daß Wolf auch sonst auf diese Instrumente kein besonderes Gewicht legte, beweist der Umstand, daß er einem folgenden Konzert von ihrer Beziehung wieder absah. Dieses 1782 erschienene Werk in *F*[1]) begnügt sich wieder mit dem herkömmlichen Streichquartett. Im ersten Satz läßt Wolf das eigene Thema, mit dem er hier das Soloinstrument einführt, alsbald fallen, weil bei der Wiederholung des Tuttiritornells das Klavier ganz in der Art und Weise Mozart's, über diesem geschmackvolle Ornamentik in Form von Sechzehnteltiraten aufblühen läßt. — Aus dem Schlußsatz verdient die talentvolle Gestaltung des Gegensatzes in der Solo- und Tuttithematik Erwähnung.

---

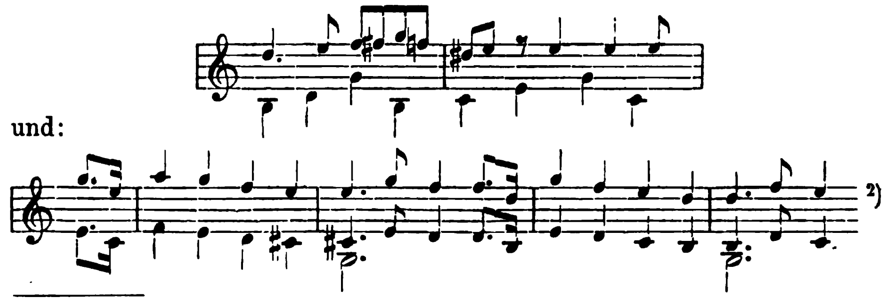
1) Dresd. Ce. XX.

Unter den Stimmbüchern des vierten Konzerts[1]) vom Jahre 1782 sind auch wieder solche für Hörner und Oboen vorhanden, von welchen Instrumenten besonders die letzteren eine vielseitige Verwendung erfahren; sie werden nämlich im Laufe der Durchführung mehrmals mit einem selbständigen Thema betraut, ohne daß aber dadurch der Aufbau in seinen Hauptzügen eine einschneidende Änderung erlitte. In dieser für uns eigentlich etwas nebensächlichen Tatsache zeigt sich neuerdings, daß Wolf in seiner persönlichen Fortentwicklung niemals innegehalten, sondern stets erfolgreich bemüht war, sein erreichtes Können immer mehr zu vervollkommnen.

Das letzte Konzert dieser Reihe, aus dem Jahre 1785 (*B* ₵) nimmt zur vorigen Tuttibesetzung noch zwei Flöten hinzu; fordert dies neuerdings eine Erweiterung der Orchesterbehandlung, so steigert sie sich noch in der gegen früher viel reichlicheren Verwendung der (tief-*B*) Hörner, die hier mitunter von ganz prächtiger Klangwirkung sind. Daß zwei derselben Gattung angehörige Orchesterinstrumente stets nach Möglichkeit unter sich in Terzen- oder Sextenintervallen gehen, ist schon am Ende der Einleitung hervorgehoben worden.

Der Klaviersatz weist gerade in diesem Werk in Hinsicht auf die figurative Ausschmückung eine vornehme, von dem Durchschnitt seiner Zeitgenossen nicht gekannte Zurückhaltung auf, und zeigt besonders im letzten Satz das feine Verständnis Wolf's, die solistische Ornamentik von Periode zu Periode abwechslungsreicher und eindringlicher zu gestalten.

Es ist schon einmal bemerkt worden, daß manche gemeinsame Züge diese Werke Wolf's mit den Konzerten Mozart's verbindet; welchen Anteil nun der Salzburger Meister, die Mannheimer, Wiener und Engländer an der Entwicklung Wolf's haben, läßt sich heute noch nicht feststellen, da hierzu ein ausführlicheres Eingehen auf Leben und Werke Wolf's von nöten wäre. Doch wird man nicht allzu fehl gehen, in der Behandlung des Klaviers und des Tutti, in der Art und Weise der konzertierenden Gestaltung des Ganzen, in Melismen wie den unten angeführten, verwandtschaftliche Züge mit Mozart und Joh. Christ. Bach zu erkennen. Zwei Beispiele mögen diese Behauptung rechtfertigen:



1) Dresd. Ce. 8.

2) Aus M. mus. pr. 3080.

Gleich Ernst Wilhelm Wolf hat auch

Christian Gottlob Neefe

* 5. Febr. 1748 in Chemnitz, † 26. Jan. 1798 in Dessau. Ursprünglich Jurist, dann Kapellmeister einer Wandertruppe. Später Vizehoforganist in Bonn, seit 1782 Hofmusikdirektor ebenda. Hier Lehrer Beethoven's. 1796 Kapellmeister in Dessau.

sich mit seinem Klavierkonzert in *G*[1]) das Gebiet des neuen Pianofortestiles betreten. Schon die reiche Tuttibesetzung, die außer dem Streichquartett noch zwei Oboen und zwei Hörner umfaßt, gehört in die neue Zeit. Mehr noch sprechen innere Gründe für die Verlegung des Werks nach der neuen Pianofortezeit. Der Klavierstil ist wie der eines Johann Christian Bach, eines E. W. Wolf usw., der melodisch-harmonische mit seiner heraustretenden Oberstimme; Solo und Tutti sind nicht einander entgegenstrebende oder aufreizende, vorwärts treibende Tonkörper, sondern das Orchester muß die Umrahmung und die notwendigen Schatten für das solistische Bild abgeben, ganz in der Art und Weise, wie sie uns von den oben genannten »modernen« Meistern her geläufig ist. Daß Neefe die Form äußerlich bedeutend erweiterte, inhaltlich aber ungemein vertiefte, ist bezeichnend für den ernsten Künstler.

Wenn also Lewy[2]) sagt, Neefe sei in der Instrumentalkomposition in allem und jedem von Karl Philipp Emanuel Bach abhängig, so ist das, wenigstens in bezug auf sein Klavierkonzert unrichtig. Mit anderen Klavierwerken steht indessen Neefe, wie unten ausführlicher zu belegen sein wird, der norddeutschen Schule K. Ph. E. Bach's erheblich näher als mit seinem Konzert.

Der erste Satz dieses Konzerts hat ein Hauptthema, dessen Durchführung sich im üblichen Rahmen bewegt. Auf der Dominante tritt uns auch hier ein neues Thema entgegen, dessen Wirkung allerdings dadurch etwas, wenigstens in klanglicher Beziehung, einbüßt, daß hier von einer Tuttibegleitung nicht Abstand genommen ist. Die Rückkehr zeichnet sich durch eine reichere Ornamentik aus, erweist sich sonst als genaue Transposition des ersten Solos. Bewegt sich Neefe mit all dem in den hergebrachten Grenzen, so erweitert er diese jedoch ähnlich wie E. W. Wolf nach Seite einer reicheren Harmonik. Modulationen wie A, $a^{4\,6\natural}$, B, $a^{4\,6\natural}$, A haben sich bisher in den Konzerten J. C. Bach's und seiner Stilverwandten noch nicht gefunden. Ist das eine der kommenden Zeit angehörige Wendung, so ist die Erniedrigung der großen Sexte in Dur ein Überbleibsel aus der alten Zeit.

Der zweite Satz wird mit einem Oboesolo eröffnet — eine der wenigen Stellen in unserem Konzert, wo die Bläser sich zu einer selbständigen

1) Dresd. Ce. XVI.

2) S. 91.

Leistung aufraffen. Die Aufnahme des Themas durch die Oboe scheint Neefe den Mannheimern, insonderheit Stamitz abgesehen zu haben, in dessen Konzerten sich solches öfter findet z. B. in einem Konzert für Violine und Bratsche[1]. Daß sich ein Meister wie Neefe die Füllmotive ebenso wenig wie echoartige Wirkungen entgehen läßt, wird wohl kaum überraschen. Die Wiederholung einer kurzen Periode mit lebhafterer Figuration das zweite Mal, hat Beethoven von seinem Lehrer übernommen; in unserem Werk tritt diese Gewohnheit hauptsächlich im zweiten Satz zutage. Der Klaviersatz Neefe's liegt im allgemeinen recht gut, ohne sich allerdings durch eine sonderliche Anpassung an die Hand des Pianisten auszuzeichnen. Eine Eigentümlichkeit seiner Spieltechnik liegt in der Vorliebe für Oktaven-Verstärkungen, welche sich vor allem bei Steigerungen vorteilhaft angebracht finden; davon eine Probe:



Wenn bei Platti, Müthel und anderen gelegentlich auf bedeutsame chromatische Wendungen hingewiesen wurde, so darf dies auch bei Neefe nicht übergangen werden, dessen Verwendung solcher Fortschreitungen allerdings bereits ganz im Sinne Mozarts zu geschehen pflegt. So besonders im dritten Satz unseres Konzerts, welches in der ursprünglich aus Frankreich kommenden Rondoform ausgeführt ist; diese selbst ist bereits in jener freien Weise gehandhabt, wie sie uns nachher bei Haydn auffallen wird; das streng Schematische J. C. Bach's oder Abel's hat Neefe bereits überwunden, er gestaltet diese Form frei und mit Rücksicht auf den thematischen Stoff um, ohne natürlich dabei ihre Grundidee irgendwie zu verletzen.

Auf dem Gebiete der Klaviersonate steht Neefe im Gegensatz zu dem eben besprochenen Werke, wie schon erwähnt, in einer viel innigeren Beziehung zu K. Ph. E. Bach und der norddeutschen Richtung überhaupt. Sagt doch Neefe im Vorwort zu seinen 12 K. Ph. E. Bach gewidmeten Klaviersonaten[2]: »Und wenn ich Ihnen (K. Ph. E. Bach) dieselben zueigne, so geschieht es, um Sie von meiner Dankbarkeit öffentlich zu überzeugen, deren ich mich, wegen der Belehrung und des Ver-

1) M. HS. 1260.

2) Leipzig, 1773, M. mus. pr. 1429.

gnügens, welches Beydes ich aus Ihren theoretischen und praktischen Werken geschöpfet, schuldig erachte. Sollte mir dieser Versuch nicht ganz mislungen seyn, so haben Sie unstreitig den größten Anteil daran.«

Und in diesen Sonaten lassen sich tatsächlich verwandte, auf K. Ph. E. Bach zurückweisende Züge aufzeigen, wenngleich anders geartete Anregungen gelegentlich auch zum Durchbruch kommen; so in zwei zweisätzigen Sonaten: allegro-menuetto (II); poco lento-menuetto (VI). Gerade diese letztere Vereinigung finden wir bekanntlich in zahlreichen Klavierkonzerten und Streichtrios J. C. Bachs. — Andrerseits nimmt Neefe aber auch tanzartige Formen in die dreisätzige Form der Sonate auf: moderato, menuett und trio, Polacca (IX, XII). In der später noch folgenden Sammlung von sechs Klaviersonaten[1]) hat sich Neefe bereits über solche formale Versuche erhoben. Dagegen spukt die Zweisätzigkeit in den Klavier-Violin-Sonaten unseres Meisters noch mehrfach; als ganz eigentümlich sei ein viersätziges Werk dieser Gattung genannt: allegro con spirito, andante sostenuto, alla siciliano, presto ma non tanto, alla polacca [2]).

Es wurden hier diese formalen Verschiedenheiten nur darum erwähnt, um zu zeigen, daß Neefe nicht durchaus, wie man vielleicht gerade aus seinem Klavierkonzert abnehmen könnte, der neuen Richtung angehört; er ist im Gegenteil, wie seine Sonaten beweisen, so recht der Mittelsmann, der Anregungen jeder Art auf sich wirken läßt, diese künstlerisch in sich verarbeitet und eben durch diese Vielseitigkeit und diesen Ernst sich weit über die durchschnittliche Bedeutung solcher Übergangsmänner zu erheben versteht. Gerade dieses Hervorwachsen aus dem Boden der Vergangenheit, das die Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte gewissermaßen an der eigenen Person vorführt, macht uns Neefe's Instrumentalkompositionen so reizvoll und anziehend.

Eng verwandt in formaler und technischer Beziehung ist unserem Neefe'schen Werk das Klavierkonzert von

Johann Friedrich Edelmann

* 6. Mai 1749 in Straßburg, geköpft 17. Juli 1794 in Paris. Dr. Jur. Klaviervirtuose und Komponist für dieses Instrument. Auch Bühnenwerke sind von ihm erhalten.

Edelmann's Schaffen gehört bereits voll und ganz der neuen Richtung an. Im allgemeinen scheint er sich jedoch — trotz seiner deutschen Abstammung, hauptsächlich an französische Vorbilder gehalten zu haben, wie sich unten mehrfach ergeben wird. Sein Klaviersatz ist aus dem neuen Pianofortestil hervorgegangen, der von Edelmann bereits in der freiesten und selbständigsten Weise gehandhabt wird. — In der Tuttibesetzung fehlt im Gegensatz zu unserer deutschen die Bratsche,

1) Leipzig, 1774.
2) M. HS. 1596.

dafür ist aber andrerseits »Kontrabaß ad libitum« eingeführt. Also auch in Frankreich vermied man wie in England (J. C. Bach) und in Wien (Wagenseil) den reinen Ton des Streichtrios durch das rauhe Forte einer Bratsche zu stören. — Trotz einer scharf ausgeprägten Scheidung zwischen Solo- und Tuttithema ist im ersten Satz daraus für einen Ausbau im konzertierenden Sinn kein Vorteil gezogen. Wie bei Neefe, J. C. Bach und allen anderen für das Pianoforte schreibenden Tonsetzern ist auch hier der Konzertbegriff als ein gegenseitiges Platzmachen, vorzüglich zu gunsten einer spieltechnischen Ausbreitung des Soloinstruments, festgehalten. Solo und Tutti dienen sich vielmehr zur gegenseitigen Ergänzung und Verstärkung, als zu einer dramatisch vorwärts strebenden Entwicklung des Ganzen. Der schon hierdurch hervorgerufene mehr sinfonische als konzertierende Eindruck des Werks wird durch die Einfügung von Wiederholungszeichen in den ersten Sätzen nur noch erhöht; gerade darin zeigt sich das Entgegenkommen an den französischen Geschmack, der sich im innersten Innern von der bei ihm autochtonen Suite und ihrer äußeren so behaglichen Formgebung nicht frei machen kann.

Am Schluß der sogenannten Durchführung, also nach der Dominante ist dem Solisten mit einer größeren Kadenz Gelegenheit gegeben, mit einem perlenden Figurenspiel die Zuhörer zu entzücken. — Im langsamen, für die französische Musik bezeichnender Weise in der gleichnamigen Molltonart stehenden Satz ist der Mangel des Konzertmäßigen weit weniger fühlbar, da ja dieser Teil in vielen Konzerten mehr auf den sangvollen Klavierton und eine saubere Ausführung der feinen Ornamentik als auf eine der Konzertform entsprechende Gesamtwirkung berechnet ist. Den Schlußsatz bildet wie beim Londoner Bach, Neefe und andern ein Rondo, mit dessen Gestaltung sich Edelmann als ein feingebildeter Musiker erweist. Da sich die Form, mit der wie wir sie bei den genannten kennen gelernt, fast ganz deckt, wird auf ein weitläufiges Eingehen darauf wohl zu verzichten sein.

Andere Klavierkompositionen Edelmann's können den günstigen Eindruck, den wir von diesem Konzert empfangen, nur bestärken, so ein für Klavier bearbeitetes »menuet de l'acte du feu«, dessen Vorlage aus seinem für die große Oper komponierten Ballet stammt, oder ein etwas umfangreicheres, sehr anmutiges Andante[2]. — Ganz besonders verdient überall bei Edelmann jene ungezwungene, freie Art und Weise hervorgehoben zu werden, mit der er den modernen Klavierstil beherrscht; man kann Fétis nur beistimmen, wenn er sagt, daß von diesem Manne noch manches zu erwarten gewesen wäre, hätte ihn nicht die Revolution zum Opfer gefordert.

1) Dresd. Ce. XII; Wien, Musikfreunde VII, 12274.

2) Beide in *Choix de Musique*, Paris 1784, M. mus. pr. 1259.

3. Kapitel.

Italien.

(Jomelli, Galuppi und Manfredini.)

Haben wir mit unsern bisherigen Untersuchungen Deutschland nur gelegentlich und da nicht ganz freiwillig verlassen, so begeben wir uns im folgenden vollständig in fremdes Land und müssen uns da mit den zur deutschen Schule in keiner Beziehung stehenden Tonsetzern Italiens befassen. Diese vor den Wiener Meistern zu betrachten, erscheint deshalb vorteilhaft, weil zweifellos in Italien auch eine nach Wien hinüberführende Wurzelfaser zu suchen ist. Man vergegenwärtige sich nur die Abhängigkeit z. B. Ebner's, Froberger's usw. von Frescobaldi u. a. Um diese gebietende Stellung Italiens jedoch richtig würdigen zu können, wollen wir kurz einen Blick auf die Entwicklung der italienischen Klaviermusik werfen. Im Gegensatz zu Deutschland gelangte die Klavierkunst in Italien viel schneller zu voller Blüte; der Grund liegt nicht zum wenigsten darin, daß sie sich hier schon viel früher aus den beengenden Banden der Orgelmusik freigemacht, als in Deutschland — haben doch wir sogar noch Konzerte für Klavier oder Orgel kennen gelernt (z. B. vom jüngeren Kunzen). In Italien haben wir dagegen eine mit der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnende Scheidung[1]), die von Diruta alsbald theoretisch festgelegt wird. Steht wohl die italienische Klaviermusik gleich der deutschen zunächst unter dem Einfluß des Gesangs und seiner Verzierungskunst, so wissen die italienischen Meister darin doch stets blühendes Leben zu erhalten, während in Deutschland diese Künste alsbald zu leeren Formeln erstarrten. Durch die eben berührte baldige Trennung des Klaviers von der Orgel war in Italien auch die Möglichkeit in die Hand gegeben, die Spieltechnik des Kammerinstruments unabhängig und selbständig auszubilden und infolge dessen in viel kürzerer Zeit es auf eine höhere Kunstfertigkeit in Technik und Vortrag zu bringen. Dazu verfügen dann die Italiener über einen viel umfangreicheren Formenschatz, so daß es nach all dem nur natürlich erscheint, wenn sich deutsche Meister unterschiedslos bis zum 18. Jahrhundert herauf immer neue Anregung von dorther holen; diese Bewegung dürfte ungefähr ihren

1) Seiffert, S. 31.

Höhepunkt erreichen, als der orgelmäßig polyphone Stil eines Frescobaldi in dem melodisch-harmonischen Klaviersatz Pasquini's und seiner Nachfolger seine notwendige Ergänzung gefunden. Nachdem nun aber Italien nach Scarlatti die Zügel einmal hatte aus der Hand gleiten lassen, sollte es ihm trotz anerkennenswerter Versuche nicht wieder gelingen, diese neuerdings zu erhalten, um sich z. B. auf der Höhe des deutschen Kunstschaffens bewegen zu können. In diesem Sinne konnte Seiffert mit Recht sagen[1]), daß es Bach's Schüler waren, die Scarlatti's geistige Nachfolger wurden — ein Satz, der auch in unserer Kunstgattung, dem Klavierkonzert, den Nagel auf den Kopf trifft.

Sogleich

Nicola Jomelli

* 10. September 1714 in Aversa (bei Neapel), † 25. August 1774 ebenda. Bedeutender neapolitanischer Opernmeister. 1753—1768 Hofkapellmeister in Stuttgart.

gibt in seinem von zwei Violinen, Bratsche, Baß, zwei Hörnern und zwei Flöten begleiteten Klavierkonzert[2]) Zeugnis von dem Unvermögen der damaligen italienischen Instrumentalkomposition, sich über die einfachen künstlerischen Handgriffe zu erheben. Form und Gehalt bewegen sich ganz im Rahmen des Herkömmlichen. Im ersten Satz erinnert ein fanfarenartiger Tuttiabschluß, der sich vor jedem Solo, dieses gleichsam herausfordernd, wiederholt an ähnliche Motive in der Opernmusik, die das Auftreten gewichtiger Persönlichkeiten begleiten. Das Klavier hat ein eigenes Solothema, um wenigstens in thematischer Beziehung einen Vorsprung gegen das klanglich so reich besetzte Orchester und seine unausgesetzte Begleitung zu haben. Auf konzertierende Behandlung, sei es in spieltechnischer oder dramatischer Beziehung muß es so wie so ganz verzichten. Das Beste am ganzen ist ein gelegentliches Auflodern von jenem feurigen Temperament, das die Südländer von jeher vor ihren Kameraden in Norden ausgezeichnet. Schon in der Wahl des ungeraden Taktrhythmus ($^3/_4$) für einen ersten Konzertsatz offenbart sich ein solches Streben. Hier die einleitenden Takte des Tuttiritornells:



Der zweite Satz, in dem die Bläser und in Übereinstimmung mit den Bemerkungen von Quanz und Scheibe auch die Bratsche aussetzen, zerfällt in zwei ziemlich gleiche Teile. Zunächst hebt das Klavier mit einer gesangvollen Kantilene an, die es dann unter schlichter Begleitung des Orchesters (vgl. oben) fortsetzt. Nach dem Wiederholungszeichen auf

1) S. 426.

2) Wien, Musikfreunde, 1412 s Nr. 7.

der Dominante nimmt das Tutti die vorher vom Soloinstrument gespielte Melodie auf, räumt dem Klavier erst später wieder melodische Selbständigkeit ein, um es nun mit feinem Klangverständnis in der uns beispielsweise vom Hamburger Bach her geläufigen Weise zu vervollständigen. Obwohl reichlich mit Ornamentik behangen macht der Satz doch keineswegs den Eindruck einer nur auf äußere Wirkung abzielenden Komposition. Der Schlußsatz des dreisätzigen Konzerts ist in der hier wohl den Wiener Meistern vorbildlichen Menuettform ausgeführt; allerdings erhält auch dieser nur durch Einfügung von Wiederholungszeichen die nötige zeitliche Ausdehnung. Es zeigt sich daran so recht, wie sehr der eigentliche Begriff des Konzertierens dem Italiener innerlich fremd; Konzert heißt für ihn eine Komposition für ein einzelnes Instrument mit Begleitung des Orchesters, die genau nach dem Muster der Opernarie auszuführen sei. Daß das Tutti auch einen sehr wirksamen Bestand des Ganzen bildet und bilden muß — davon hat unser neapolitanischer Opernmeister so wenig wie sein berühmter Kollege von der opera buffa,

Baldassare Galuppi (detto Buranello)

*** 18. Oktober 1706 auf Burano (bei Venedig), † 3. Jan. 1785 in Venedig.**

eine Ahnung.

Seine beiden Klavierkonzerte[1]) sind in ähnlicher Weise wie das Jomelli's ausgeführt. Eine nichts bedeutende Anhäufung von Plattheiten. Im Gegensatz zum Neapolitaner zieht unser Venezianer Tonsetzer in seinen beiden Kammermusikwerken die Besetzung des Tutti durch ein Streichtrio vor, und legt dadurch nahe, diese so hervortretende Eigentümlichkeit mit der Gewohnheit des ja ebenfalls in Italien groß gewordenen Joh. Christ. Bach während seiner Londoner Zeit in Beziehung zu bringen.

Galuppi's erste Konzertsätze, in der üblichen Weise einthematisch, ergehen sich reichlich in nichtssagendem Figurenwerk. Das Tutti spielt hier eine gleiche lächerliche Rolle wie in dem Konzert Jomelli's. Der Aufbau als solcher bewegt sich in den bescheidensten Grenzen. Selbst auf die doch gerade bei einem italienischen Opernmeister zu erwartende Einführung eines Gegensatzes auf der Dominante ist verzichtet. Der zweite Satz strotzt von einer Unmenge von Trillern und anderen Verzierungen; im Schlußsatz sinkt der Komponist, nachdem er schon vorher sich jedes persönlichen Ausdrucks begeben hatte, ganz auf das Niveau gewöhnlichster Mache herab, trotzdem er mit einem Fugato verheißungsvoll einsetzt. Einer konzertierenden Ausarbeitung ist eben so aus dem Wege gegangen, wie einer motiv-thematischen Entwicklung.

1) Dresd. HS. Ce. XII; B. HS. 6975.

Über den springenden Punkt des Konzertbegriffs scheint sich Galuppi noch weniger als seine beiden in der Überschrift mitgenannten Landsleute klar gewesen zu sein; die Bewahrung der Dreisätzigkeit kann ihm auch nicht zum Lobe angerechnet werden, da ja diese, wie in der Einleitung nachgewiesen, eine Errungenschaft der italienischen Opernmusik war.

Ein würdiges Gegenstück zu diesen wohl den Gipfel der Inhaltlosigkeit darstellenden Konzerten sind Galuppi's als op. 2 erschienene Klaviersonaten[1]), die aber gleichwohl für die formgeschichtliche Forschung etwas mehr zu bedeuten haben. Das beste, was ich an Klaviermusik von Galuppi kennen lernte, ist eine viersätzige Sonate in *e*[2]), in deren dritten Satz sich sogar wohlgelungene Anläufe, die Farbengebung des Orchesters auf das Klavier zu übertragen, nachweisen lassen: zwischen die marschmäßige Melodie rasselt nämlich hier in der Tiefe des Klaviers eine Zweiunddreißigstelfigur hinein, die eigentlich so recht für den rauhen Streichbaß erfunden zu sein scheint. Diese Sonate steht über seinen andern Klavierkompositionen hoch erhaben und kann tatsächlich Anspruch darauf machen, auch heute noch gekannt und gespielt zu werden.

Daß den formal unfertigen Sonaten eines Galuppi oder Manfredini gleich unausgereifte und wenig überdachte Konzerte entsprechen, darf eigentlich nicht wunder nehmen. Dabei muß allerdings zur Ehrenrettung Manfredini's, den wir jetzt kurz betrachten wollen, hervor gehoben werden, daß seine Sonaten doch wesentlich höher zu veranschlagen sind, wie Galuppi's op. 2, die, wenn auch nicht gerade namentlich zum Gebrauch für das schwache Geschlecht bestimmt, so doch den Ansprüchen des »ödesten Frauenzimmerdilletantismus« zu weit entgegen kommen. Das Klavierkonzert

Vincenzo Manfredini's[3])

* 22. Okt. 1737 in Pistoja, † 5. Aug. 1799 in Petersburg, wo er lange als Kapellmeister wirkte.

kommt diesen Ansprüchen allerdings schon erheblich näher. Sein »*concert choisi*« ist von zwei Violinen, Bratsche und Baß begleitet, zu welcher Besetzung in den Ecksätzen noch zwei Oboen oder Flöten und zwei Hörner hinzutreten können. — Im ersten einthematischen Satz fehlt eine Entwicklung des gegebenen Tongedankens, sei es nun im konzertierenden oder sonatenhaften Stil, eine Ausnützung der in den beiden ausführenden Instrumentalkomplexen begründeten klanglichen Verschiedenheit in gleichem Maße wie bei den anderen Italienern. Mit einer

1) M. mus. pr. 4675.
2) Kl.-M. a. a. Z. II.
3) Dresd. u. Berlin, Druck v. Hummel in Amsterdam.

fast kindlich wirkenden Regelmäßigkeit kehrt nach jedem Klaviersolo im ersten Satz eine abschließende Tuttiphrase wieder. — Im zweiten Satz schweigen, wie schon erwähnt, die Bläser, während sich die Streicher auf Vor- und Nachspiel nebst Begleitung des Soloinstruments beschränken.

Den letzten Satz teilte Manfredini dreifach; die schwache Thematik und Durchführung läßt die Notwendigkeit der Wiederholung eines jeden dieser Teile nicht recht notwendig erscheinen. Der erste davon ist ganz dem Tutti für den Themasatz gewidmet; im zweiten führt das Klavier das Thema, vom Orchester begleitet, mit viel Ornamentik geschmückt, aus, worauf ein kurzes Nachspiel vom Tutti diesen Abschnitt auf der Dominante abschließt. Im letzten Teil wiederholt sich der zweite auf der Dominante mit Rückmodulation nach der Grundtonart. Die ganze Arbeit leidet an schwacher Erfindung und dürftiger Ausführung, für die auch die reichere Tuttibesetzung mit Blasinstrumenten keinen Ersatz zu bieten vermag.

Dieses bei allen drei Italienern zutage tretende mangelnde Formverständnis muß eigentlich um so mehr überraschen, als doch gerade dieses Volk sich ehedem in formaler Beziehung so zeugungsfähig erwiesen hatte, daß es von andern mit Recht darum beneidet werden konnte. Auf der einen Seite hat die Oper ein wenig abgefärbt, auf der andern muß die Suite etwas abgeben; dabei geschieht dies nicht nach Maßgabe irgend welcher Ergebnisse reiflicher formaler Überlegung, sondern was gerade am Wege zu finden ist, wird aufgegriffen und in die Konzertform hinein verarbeitet. Diese Urteilslosigkeit in Sachen der höheren Kunst und des vornehmen Geschmacks scheint aus der Opernsinfonie, wo sie Kretzschmar zuerst nachwies[1]), in die Kammermusik mit hinüber genommen zu sein.

1) Führer, 43f.

4. Kapitel.

Wien.

Nachdem wir nun im vorigen Kapitel das wenig gediegene und wenig fruchtbringende Schaffen einiger italienischer Tonsetzer kennen gelernt, wenden wir uns zum Abschluß unserer Untersuchung nach Wien. Die alte Kaiserstadt kann zu der Zeit, wo wir eintreten, bereits auf eine ruhmreiche und für die Klaviermusik sehr segensvolle Vergangenheit zurückblicken, lassen sich ja doch die Anfänge der Wiener Orgel- und Klavierschule bis ins 15. Jahrhundert (Hofhaimer) zurück verfolgen. Weniger in einer ursprünglichen, autochtonen Wurzelständigkeit, was z. B. an den englischen Virginalisten so ganz besonders zu bewundern ist, liegt zunächst ihre Bedeutung, sondern in einer klug berechnenden und einer selten gediegenen Auswahl fremder, lebenskräftiger Stileigentümlichkeiten. Dadurch sind die späteren Wiener Meister in der Lage, einen allen auch nur denkbaren Anforderungen befriedigenden Klavierstil auszubilden. Sie holen sich die Form bald aus Frankreich, bald aus Italien, in den Vorrat ihrer Spielfiguren nehmen sie auf, was immer sie nur an entwicklungsfähigen und lebenskräftigen Keimen kennen lernen konnten. So geschah es, daß beispielsweise Froberger, der am Beginn dieser Bewegung steht, französische Formen im französischen Stil, italienische Formen im italienischen Stil ausarbeitet. Der ältere Muffat geht darin bereits einen Schritt weiter, und führt das Werk Froberger's in dem Sinne zur Vollendung, daß er durch eine vollkommene Verarbeitung und Verschmelzung beider Stile ein neues Drittes zu geben imstande ist. Dieser Werdegang kommt in Gottlieb Muffat zum Abschluß: hier verdichten sich diese verschiedenen deutschen, französischen und italienischen Grundformen zu einem, den vorigen an Eigenart um ein Beträchtliches übertreffenden Klavierstil, der nur so mit seiner gediegenen und erprobten Grundlage den augenblicklichen Anforderungen der Aussprache einen selbständigen, durch keine technischen Rücksichten gebundenen selbstschöpferischen Persönlichkeit dienstbar sein kann. — Aus der Schule Johann Josef Fux, wo der jüngere Muffat seinen letzten künstlerischen Schliff empfing, sollte noch ein andrer Meister, wenn auch nicht von gleicher Bedeutung, hervorgehen und zwar

Georg Christof Wagenseil

* 15. Jan. 1715 in Wien, † 1. März 1777 ebenda. Kammerkomponist am Wiener Hof.

der der Wiener Schule die neue Schreibweise der Mannheimer und die Bekanntschaft mit dem Pianofortestil vermitteln sollte. Leider sind wir nicht in der Lage, diese Stilwandlung innerhalb seines eignen Schaffens, in ähnlicher Weise wie bei Johann Christian Bach verfolgen zu können; denn seine Klavierkonzerte und andere mir bekannte Kammermusikwerke führen uns bereits ausnahmslos mitten in das Gebiet der Pianofortemusik hinein. An Konzerten lag folgendes vor: *F* 2/4, *G* 3/8, beide B. 11850; *A* 4/4, *E* 4/4, beide M. HS. 1619, 1620; *Es* 4/4, *C* 4/4, *G* 4/4, *F* 4/4, *A* 4/4, *Es* 4/4, *D* 2/4, *A* 2/4, *C* 2/4, *B* 4/4, *F* 4/4, *F* 2/4, *g* 4/4, *D* 2/4, *F* 4/4, sämtl. Dresd. HS. Ce XIX und Ce XX. Schon die Besetzung des Tutti mit einem Streichtrio, von dem Wagenseil nur zweimal abgewichen, zeigt von vornherein, mit wes Geistes Kindern wir es hier zu tun haben.

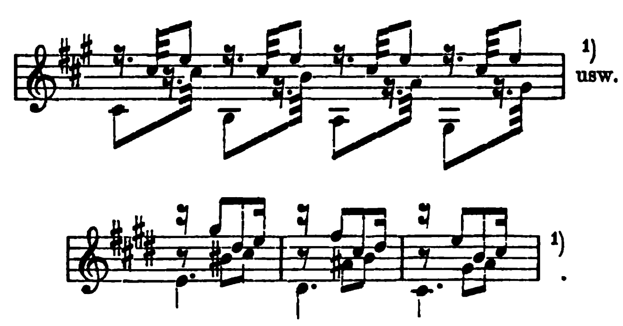
Diese beiden Besetzungsänderungen gestalten sich folgendermaßen. In einem Werk, das allerdings mehr Duo oder Trio als Klavierkonzert ist, stellen nur zwei Violinen das Tutti vor. Dafür entschädigt ein anderes Konzert hinwiederum reichlich, wenn hier dem üblichen Streichtrio noch zwei Bratschen, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Hörner beigegeben sind. Die Verwendung der Blasinstrumente (in den Ecksätzen) ist durchaus nicht schablonenhaft oder skizzenmäßig, sondern macht dem Instrumentalkomponisten Wagenseil alle Ehre. Überhaupt steht unser Meister in bezug auf Orchestertechnik ganz auf der Höhe seiner Zeit, was eigentlich auch nicht wunder nehmen kann, da unser Meister ja auch einer der fruchtbarsten Sinfoniker vor Haydn ist: wir finden bei ihm die Füllmotive des Tutti, die uns nun auch bereits alte Bekannte sind, die Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Orchesterthema oder mit anderen Worten die Aufstellung von zwei thematischen Gebilden im Tuttiritornell, u. dgl.

Für Wagenseil stand die Zusammensetzung eines Konzerts aus drei Sätzen bereits unwandelbar fest; daß er dabei gleich J. C. Bach eine nicht zu übersehende Vorliebe für menuettartige Schlußsätze zeigte, darf uns eher beim Londoner Bach als bei unserem Wiener Komponisten wunder nehmen — war ja doch die Einführung und Festhaltung dieses Satzes in der Kunstmusik eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule. — Mitunter stört in den Klavierkonzerten Wagenseil's ein Mißverhältnis in der Ausdehnung einzelner Sätze.

Sein Klaviersatz ist größtenteils bereits für das moderne Hammerklavier berechnet. In dieser Umgebung berührt eine orgelmäßige Baßführung wie die folgende



um so absonderlicher. Ungewohnt waren bislang auch Spielfiguren wie folgende:



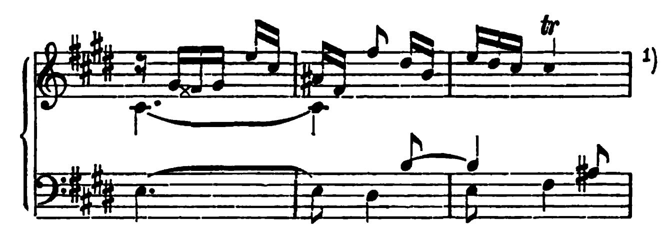
Im allgemeinen fehlt dem Figurenwerk eine gediegene thematische Verwebung mit dem Ganzen: man merkt überall, nicht nur an der Anlage im allgemeinen, sondern auch in der Ausführung im einzelnen: Wagenseil war es in seinen Konzerten nicht um eine harmonische Gesamtwirkung im wettstreitenden Stil zu tun, sondern um die Freude am Spiel und Spieler. Diese Spielfreudigkeit spricht aus allem, dem ornamentalen Schmuck, den gelegentlichen Kadenzen usw. Rhythmisch nur beiläufig eingeteiltes Tiratenwerk, das in den Schlußteil des bekannten andante varié von Haydn einen Ableger entsendet, gehört wie bei Wolf schon bemerkt, der modernen Klaviermusik an.

Die oben erwähnte Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Tuttithema darf eigentlich als Ausnahme gelten; gewöhnlich beläßt es Wagenseil bei der thematischen Fundierung seiner ersten Konzertsätze bei einem Hauptthema, zu dem sich allerdings fast regelmäßig auf der Dominante ein Gegensatz im Soloinstrument gesellt. In seiner Besorgnis um ein dankbares Solospiel versäumt er es höchst selten, bei den Klaviersätzen mit reichem figurativem Schmuck zu prunken — ein mitunter uns heute etwas verblaßt anmutendes musikalisches Rokoko, da sich diese Ornamentik von Periode zu Periode vermehrt, und dadurch einem gediegenen Musizieren geradezu die Adern unterbindet.

Namentlich verdient dagegen die natürliche und leichte Beweglichkeit seiner Harmonik in den Durchführungsteilen hervorgehoben zu werden, die sich nicht nur auf einen großen Vorrat an Modulationen für diese Abschnitte, sondern auch auf kleine Perioden, ja Takte erstreckt: so findet sich bei Wagenseil mit einer staunenswerten Regelmäßigkeit,

1) Aus M. HS. 1619 und 1620.

wenn nicht in jedem Satz eines Werkes, so doch sicher einmal in jedem Konzert eine kürzere Phrase erst in Dur, und sofort daran anschließend im gleichnamigen Moll. Gelegentlich bringt er den ganzen Themasatz vor der Rückkehr nach dem Durchführungsteil in der gleichnamigen Molltonart. Diese feine harmonische Abtönung scheint hier geradezu an die Stelle der früheren dynamischen Abtönung getreten zu sein. Wurde ehedem eine zweimal nach einander gespielte Phrase dadurch für den Hörer besonders pikant, daß sie das zweite Mal in echoartiger Wirkung pianissimo vorgetragen wurde, während sie das erste Mal forte gebracht wurde, so tritt hier statt der dynamischen Abtönung die harmonische ein, der ja später Schubert und Brahms so reizvolle Wirkungen abgewannen. — Auch kürzere chromatische Fortschreitungen (sogar in verminderten Quintenintervallen, ähnlich wie bei Agrell und Graun) geben bei Wagenseil eine angenehme Würze ab, wenngleich sie sich nie zu den so charakteristischen Gebilden eines Müthel oder Platti verdichten. — Erkennen wir in der genannten Abtönung einen Hinweis auf die kommende Zeit im Gebiete der Harmonik, so möge ein solcher auch aus dem der Rhythmik nicht fehlen. Gemahnen nicht rhythmische Verschiebungen wie die folgende an Brahms?



[1]

Die Ausführung im einzelnen bietet uns keine neuen Gesichtspunkte: außer den Ritornellen ist dem Orchester wenig selbständige Tätigkeit eingeräumt, so daß es sich hauptsächlich auf Begleitung und Schattierung des Soli beschränken muß. Gelegentlich geht der Einführung des Seitenthemas auf der Dominante hier noch ein Klaviersolo mit dem Grundthema vorher. Das zweite Thema läßt Wagenseil gewöhnlich bald wieder fallen, und zieht es lieber vor, später einen neuen figurativen Gegensatz einzuführen. Der Schwerpunkt des Wagenseil'schen Schaffens ist in der modulatorischen Beweglichkeit des Durchführungsteiles zu sehen; er berührt hier nach der Dominante die Paralleltonart, die Oberdominante in Moll, die gleichnamige Molltonart usw. und erscheint darin so recht als ein Vorläufer der späteren klassischen Durchführung.

In den Mittelsätzen übernimmt selbstverständlicherweise ebenfalls das Klavier, auch bei geschiedener Solo- und Tuttithematik die melodische

1) M. HS. 1620.

Führung, und gönnt dem Tutti selten mehr als ein paar Takte selbständigen Hervortretens. Gerade diese langsamen oft sehr kantilenenreichen (besonders ein Konzert in *F*) Mittelsätze machen so recht den Eindruck von Klaviersolis, bei denen die Tuttibegleitung unschwer zu missen wäre. Zerfallen diese Teile nur gelegentlich durch Reprisen in zwei Abschnitte, so erhalten gerade durch diese Wiederholungen die wie schon erwähnt größtenteils menuettartigen Schlußsätze Wagenseils ausnahmslos ihren nötigen Umfang. Nach dem Zeichen auf der Dominante fährt er gewöhnlich mit der Transposition seines Themas oder mit der Einführung eines Gegensatzes fort, zerlegt mitunter aber auch den Hauptgedanken in Motive und Partikelchen, und bestreitet damit den Anfang dieses Teils z. B. im Konzert in *A* [1]). Wir haben hier fast schon eine Durchführung im modernen Sinne vor uns, die gerade diesem Konzert weittragendere Bedeutung sichert.

Ganz den Fußtapfen seines Lehrers folgt

Leopold Hoffmann

* um 1730 in Wien, † 17. März 1793 ebenda. Schüler von Wagenseil [2]). Chordirektor von St. Stefan und Peter. Hauptsächlich Kirchenkomponist.

Konzerte in Dresd. HS. Ce XIV: *C* 4/4, *F* 4/4, *C* 4/4, *A* 2/4, *C* 4/4 (auch Wien, Musikfr.), *F* 4/4, *C* 4/4: in Wien, Musikfr. VII 1430 s. Nr. 3: *C* ₵, 12184 *C* 2/4. Die herkömmlichen Streichpartitur ist nur ausnahmsweise mit Hörnern oder Trompetenstimmen erweitert. Merkwürdig ist bei Hoffmann die uns sonst nur noch bei Haydn begegnende Beiziehung eines zweiten konzertierenden Instruments, und zwar einer Oboe. Solche Stücke sind gerade darum besonders beachtenswert, weil sie die Brücke vom alten concerto grosso zum Tripelkonzert Beethoven's und Doppelkonzert Brahms bilden.

Mit seinen Schlußsätzen in Menuettform steht Hoffmann inmitten des Wiener Tonsetzerkreises; auch in Streichtrios [3]) hält er an dieser Liebenswürdigkeit seinen Hörern gegenüber und am eigenen tiefeingewurzelten Geschmack durchaus fest. — In seinen einthematischen Hauptsätzen beschränkt er sich nach dem Vorbilde seines Lehrers vielfach auf die Anbringung von Wiederholungszeichen an Stelle einer abwechslungsreicheren, konzertierenden Ausführung und weiß auch seinem Tutti, selbst wenn er es mit Bläsern reichlicher besetzt, keine neuartigen Wirkungen abzugewinnen; denn füllende Tuttimotive sind in jener Zeit doch schon Allgemeingut des Konzertkomponisten gewesen. — Betrachten wir also zunächst die Werke mit zwei konzertierenden Instrumenten.

---

1) M. HS. 1619.
2) Grove IV, 345.
3) M. HS. 1440, 1441. 1442.

Das einzige Thema des ersten dieser Doppelkonzerte aus $C\ ^4/_4$[1]) erfährt sogleich beim Tuttiritornell durch die Oboe eine klangliche Verstärkung; der nachfolgende Klaviersatz unterscheidet sich darin nur durch einen neuen ornamentalen Aufputz. Weiter gestaltet sich das Verhältnis der beiden Soloinstrumente so, daß Oboe und Klavier stets nach einander solistisch hervortreten, indem sich die Themen und ihr figuratives Beiwerk bei beiden oft Ton für Ton wiederholen. Eine schier unersättliche Lust an klanglicher Ablösung und wechselnder Farbe spricht aus diesen kompositionstechnisch so überaus einfach ausgeführten Perioden. Im zweiten Satz muß das Klavier zu gunsten der Oboe auf jede heraustretende solistische Tätigkeit verzichten und sich mit verhältnismäßig belanglosen Begleitfiguren zufrieden geben.

Überhaupt hat es Hoffmann verstanden, dadurch eine in seiner Zeit nicht häufige Plastik der melodischen Linie zu erzielen, daß er die Oboe, wenn auch nicht ganz allein die Melodie führen, so doch stets Melodie verstärken läßt; durch diese vom übrigen Tutti ja so auffallend sich abhebende Klangfarbe der Oboe gewinnt die Thematik für den Hörer von selbst an Eindringlichkeit.

Den Schlußsatz bilden Menuettvariationen in folgender Anordnung: zunächst wird das Thema vom Orchester und der Oboe aufgestellt. In den zwei ersten Veränderungen dürfen sich die beiden konzertierenden Instrumente — natürlich jedes für sich — solistisch ausleben. In die dritte dagegen müssen sie sich teilen, ähnlich der fünften Veränderung, wo sich das ursprüngliche Thema eine Teilung zwischen die beiden Soloinstrumente gefallen lassen muß. Die vierte gehört der Oboe allein zu einem wirkungsvollen, vom Klavier begleiteten Solo. Um diesem Satz die nötige formale Rundung zu geben, wiederholt er am Schluß den Themasatz. Hoffmann steht mit diesem eine merkliche Spannung im Gefühl des Hörers auslösenden Verfahren in seiner Zeit nicht allein da — Gottlieb Muffat hatte sich, wie wir wissen, ebenfalls bereits von dieser Zweckmäßigkeit einer solchen Abrundung überzeugt. Daß hier wohl die französische Rondoform abgefärbt haben mag — darauf hat schon Seiffert[2]) sehr richtig hingewiesen. Wie man sieht, hat Hoffmann in seinen Konzertvariationen mehr Abwechslung und auch Geschlossenheit gebracht, als Johann Christian Bach, wie andrerseits auch seine Veränderungen der Konzertidee wenigstens etwas näher stehen mit der Freude am instrumentalen Wechselspiel.

Das andere Klavierkonzert aus $F\ ^4/_4$ mit obligater Oboe unterscheidet sich vorzüglich in der Tuttibesetzung von dem eben besprochenen: es

1) Dresd. HS. Ce XIV.

2) S. 321 f.

sind hier Hörner eingefügt, die sich durch eine in jener Zeit noch ungewohnte Selbständigkeit der Behandlung auszeichnen. Im übrigen deckt sich der Bau dieses Konzerts mit dem obigen bis auf den Schlußsatz, der diesmal nicht aus Veränderungen, sondern in der üblichen Durchführung eines Themas besteht.

Hoffmann's übriges Konzertschaffen ist mit dem Wagenseil's nahe verwandt. Vermögen auf der einen Seite nicht ungeschickte Leistungen einen günstigen Eindruck zu hinterlassen, so schwächen doch wieder andere Werke, die in inhaltlosem Figurenwerk geradezu schwelgen, den guten Eindruck der ersteren um ein bedeutendes. Inhaltlich sind auch die Konzerte Hoffmann's so wenig wie die seines Lehrers Wagenseil selten mehr als Unterhaltungsmusik (vgl. S. 16) — Gelegentlich hinzutretende Hörner, deren Stimmen in einigen Handschriften vorhanden sind, in anderen fehlen, scheinen nicht vom Komponisten selbst zu stammen, was uns schließlich nicht wunder nehmen kann, da ja in früherer Zeit dem »Besteller« einer Musik freistand, solche Instrumente nach Geschmack und Möglichkeit beizuziehen (vgl. S. 13).

Es erübrigt noch, auf das Konzertschaffen von

Josef Haydn

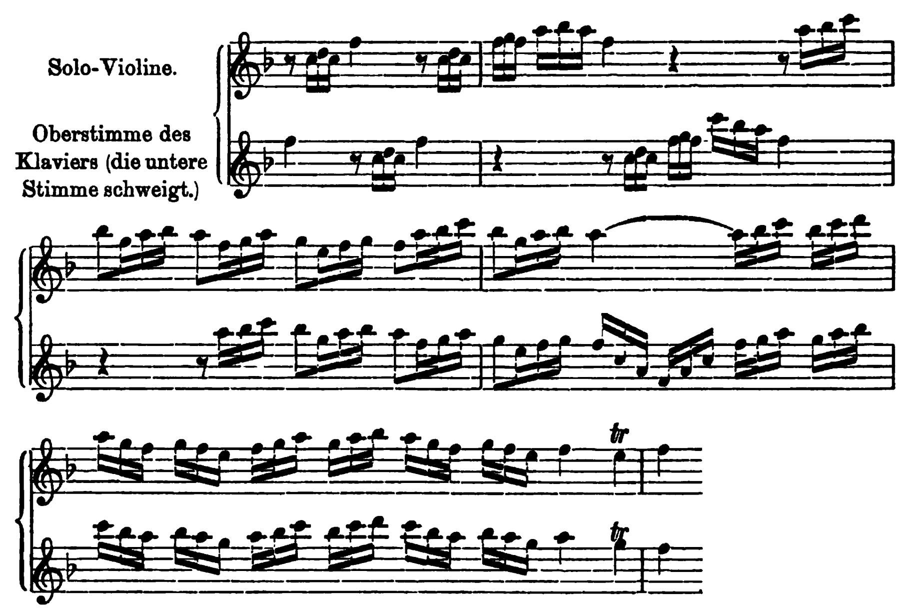
einige Blicke zu werfen.

Von den zahlreichen in Lebensbeschreibungen genannten Klavierkonzerten dieses Meisters kann ich nur drei namhaft machen, da alle anderen mir zugänglichen als Klavierkonzert bezeichneten Werke Klavier-Violin-Sonaten waren.

Wie bei Hoffmann die Oboe als zweites Soloinstrument eingeführt ist, weist das eine der Haydn'schen Werke[1]) eine Solo-Violine auf. Wie dort so ist auch hier das zweite Soloinstrument beim ersten Tuttiritornell als melodieverstärkendes Instrument verwendet. Obwohl nun Haydn den ersten, zunächst folgenden Klaviereinsatz mit dem gleichen Thema macht, legt er diesen Gedanken auch dem sich daran anschließenden Violineinsatz zu grunde, was natürlich eine Mattigkeit und Abschwächung dieses Solos zur Folge hat, da das Thema dreimal kurz nacheinander gebracht wird. Immerhin ist es bezeichnend, daß Haydn nach dem Tuttiritornell und dem Klaviereinsatz noch ein thematisches Solo der konzertierenden Violine für nötig hielt, während z. B. Hoffmann auf einen solchen verzichten konnte, da ja die Oboe durch ihre heraustretende Klangfarbe eigentlich ihren thematischen ersten Einsatz beim Tuttiritornell gemacht. — Die zwischen Klavier und Violine gleichmäßig verteilten, mitunter imitierend ausgeführten Figurationen bestehen der Hauptsache nach aus dem herkömmlichen Tiratenwerk. Um wenig-

1) Dresd. HS. Ce. 5.

stens einige Abwechslung in das Ganze zu bringen, wählt auch Haydn die Dominante zur Einführung des gegensätzlichen Themas. Der Klaviersatz verläuft im weiteren ziemlich hausbacken und weiß weder durch thematische noch durch wettstreitende Perioden die Aufmerksamkeit des Hörers wach zu halten. Reizvoll hebt sich von seiner ganzen Umgebung eine kleine Kadenz ab, die ganz im Stile des alten concerto grosso ein spannendes echoartiges Wechselspiel entwickelt:



im übrigen aber folgender Kadenz aus dem schon erwähnten Konzert für Violine und Bratsche[1]) von Johann Karl Stamitz aus dem Gesicht geschnitten ist:



1) M. HS. 1260.



— ein neuer Beweis, welche große Verbreitung und welch eifriges eingehendes Studium die Mannheimer Sinfoniker von seiten ihrer Fachgenossen erfahren.

Im zweiten Satz berührt es auffallend, daß Haydn, der doch nach eigener Aussage auch mit Werken von Karl Philipp Emanuel Bach sich eifrig beschäftigte[1]), nicht nach dem Vorbilde dieses Meisters den Solisten mit einer schön geschwungenen Kantilene Gelegenheit zur Entfaltung eines gesangvollen Tones ihrer Instrumente geben wollte, sondern ihre Stimmen wie in den Ecksätzen mit ziemlich inhaltsarmen Figurenwerk ausstattete. Der letzte Satz, — wie sollte es bei einem Wiener Komponisten anders sein — läßt lustige Tanzweisen erklingen, die allerdings gelegentlich dem Geschmack der Menge zu sehr entgegenkommen.

Ein anderes Konzert in *F*[2]) vermag uns heute in seiner Alltäglichkeit und Plattheit noch weniger zu interessieren wie das eben besprochene. Das Tutti ist hier das uns aus der Wiener Schule her so geläufige Streichtrio. Ähnlich wie z. B. Galuppi macht sich auch Haydn hier jener stilistischen Formvermischung schuldig, indem er sich sogar in den Ecksätzen an Stelle einer abwechslungsreichen Ausführung mit der Anbringung von Wiederholungszeichen begnügt. Haydn war in diesen Werken noch nicht zu einem richtigen Erfassen der Konzertform gelangt, — dies sollte ihm für eine spätere Zeit vorbehalten sein; hier kann er seine Freude an einem virtuosen Satz und dessen gelungener Ausführung noch nicht bändigen. Andere, dem Verfasser unbekannt gebliebene Werke, scheinen, nach Pohl, ganz aus demselben Geiste geboren zu sein.

Keines der eben genannten Stücke vermag einen Vergleich mit dem formvollendeten und in jeder Hinsicht durchaus auf der Höhe der Zeit stehenden Klavierkonzert in *D* (op. 37)[3]) mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, zwei Oboen, zwei Hörnern und Baß, auszuhalten.

Diese reiche Besetzung des Orchesters veranlaßte schon eine gegen früher viel reichhaltigere Ausarbeitung der Tuttistimmen, wo Haydn ab-

1) Griesinger, S. 115.
2) Dresd. HS. Ce. 5a.
3) Neuausgabe bei Steingräber.

sichtlich neue Klangwirkungen durch Mischung verschiedener Orchesterfarben mit dem Klavierton zu gewinnen sucht; auf die kurzen Solostellen, die für das Streben der Zeit nach Abstoßen des generalbassierenden Cembalos und der offiziellen Einführung des Violoncellos bezeichnend sind, ist schon bei der Besprechung von Adolf Karl Kunzen hingewiesen worden.

Der erste, gleichwohl nur einthematische Satz hat alle formalen Durchgangsstadien bereits hinter sich und steht in herrlichem Bau nach jeder Seite hin einwandfrei vor uns. Solo und Tutti wettstreiten mit einander oder ergänzen sich gegenseitig, wie es die Durchführung eben augenblicklich erfordert. Haydn scheint in der Konzertkomposition einen ähnlichen Sprung wie in der des Streichquartetts gemacht zu haben, da auch dieses Werk »auf eine ganz neue Besondre art geschrieben«[1]) ist.

Den üblichen ersten Einsätzen folgt wiederholt ein lebhaftes Wechselspiel zwischen beiden Tonkörpern, dem sich die etwas ausgedehntere, auf der Dominante abschließende Überleitung angliedert; diese selbst ist in der Weise ausgeführt, daß das Tutti den harmonisch-melodischen Weg der solistischen Ornamentik markiert. Auf der Dominante tritt nun die eigentliche Durchführung ein, in der Motive aus dem Grundgedanken (besonders aus seinem zweiten Takte) in angemessener Verteilung von den beiden Instrumentengruppen verarbeitet werden; dabei ist nach Möglichkeit auf ein konzertmäßiges Ablösen des Soloinstruments durch das Tutti Rücksicht genommen. Denn nicht nur daß dieses genannte Motiv im Verein mit einem nicht so bedeutsamen aus dem Schluß des Ritornells den Stoff für eine über zwei Seiten lange Durchführung abgibt, beweist, daß wir es hier mit einer Durchführung im modernen Sinne zu tun haben, auch der hier niedergelegte harmonisch-modulatorische Reichtum bekundet die Zugehörigkeit dieses Teiles zur neuen Schule. — Bei der Rückkehr, die wörtlich dem ersten Teil entnommen ist, treten nur dadurch mitunter kleine Abweichungen ein, daß Haydn sein Thema durch Ausfüllung mit Wechselnoten und Tiratenwerk etwas belebter und abwechslungsreicher gestaltet. — Auf dem üblichen Quartsextakkord wünscht Haydn eine Kadenz.

Der Klaviersatz weist überall eine beachtenswerte, früher nicht gekannte Zurückhaltung in der Anbringung virtuoser Elemente auf, so daß die trotzdem sehr lebensvolle Figurierung eine Sechzehntelbewegung nicht überschreitet, — ganz im Sinne eines Joh. Christ. Bach oder Mozart.

Der zweite Satz hat ebenfalls nur einen Hauptgedanken zu seiner

1) Vgl. Sandberger Z. G. d. H. Strqu., S. 1.

thematischen Grundlage. Es kam dem Komponisten vornehmlich darauf an, auf dem Klavier, um mit K. Ph. E. Bach zu reden, so sangbar als nur möglich spielen zu lassen. Mit der ornamentalen Ausschmückung hat Haydn auch in diesem Satz gespart, und stellt z. B. in seinen bekannten *f*-Variationen für Klavier allein weit größere Anforderungen an das technische Können seines Spielers.

»Rondo all' Ungarese« ist diesmal der Schlußsatz überschrieben, dessen Thema mit seiner Heiterkeit allerdings wenig Lokalkolorit aufweist, wenigstens für unsere heutigen Begriffe. Das Klavier führt uns gleich in medias res; der Wegfall der Tuttieinleitung kann uns eigentlich auch nicht mehr überraschen, da wir solchen Gewohnheiten in der Wiener Schule z. B. bei Wagenseil schon mehrfach finden. — Die Rondoform selbst ist hier nicht mehr nach strenger Schablone wie bei Johann Christian Bach, Abel oder den Mannheimern ausgeführt, sondern mit einer auf den Konzertsatz Rücksicht nehmenden Freiheit gehandhabt. Als besonders wirkungsvoll verdient ein pianissimo-Einsatz in *C* hervorgehoben zu werden, so recht der echte Haydn, der wie in seinen Sinfonien so auch hier durch Überraschungen seine Zeit in Staunen versetzt. Ein figurativer Nachsatz, dessen harmonische Fortschreitung jedes mal durch einen kräftigen Tuttiakkord unterstützt wird, leitet zu einem Minore in der gleichnamigen Molltonart hinüber. Haydn versucht hier nicht ohne Erfolg, der Melodie dieses Tonsatzes eine unruhig schillernde Färbung zu geben, daß er sie ziemlich lang mit Trillerfiguren ausschmückt. Bald zieht jedoch dieses trübe Wölkchen wieder vorüber, und in strahlendem Dur erscheint das Maggiore mit dem Hauptthema. Um nun eine Spannung in die beiden noch folgenden Themaeinsätze zu bringen, erfindet der Komponist eine kurze Mollmelodie, durch welche er jetzt, wie vorher durch das Minore, die Wirkung des folgenden Themaeintritts feinsinnig steigert. —

Im Gegensatz zu dem Konzertschaffen von anderen Meistern, z. B. von süddeutschen oder italienischen, sind wir in der Lage, bei den Wiener Tonsetzern unserer Zeit mit vollstem Recht von einer Schule sprechen zu können. Aus einer großen Vergangenheit entwickelten sich hier allerdings unter dem Einfluß anders gearteter auswärtiger Eigentümlichkeiten — von alters her ja ein Kennzeichen der Wiener Schule (vgl. oben) — ein neuer Stil, der auch für die Zukunft Bedeutung gewinnen sollte. So gerne sich zu jeder Zeit die Wiener Tonsetzer Anregungen von auswärts holten, ebenso sehr verstanden sie es stets, diesen fremden Eindringlingen gegenüber ihre künstlerische Selbständigkeit zu wahren. Die Keime des neuen Klavierkonzerts, wie es Wagenseil, Joh. Christ. Bach und ihre Nachfolger pflegten, sind wie dies des eben in Aufnahme kommenden harmonisch-melodischen Pianofortestils zweifel-

los in Italien (Pasquini usw.) zu suchen. Dadurch, daß sich nun unsere Wiener Meister gegen Neues nie ablehnend verhielten, dabei aber gleichwohl ihre selbstschöpferische Eigenart (Tonmalerei, Tanzmusik usw.) zu wahren wußten, konnten sie den Boden für ein Aufblühen der nachmaligen Klassiker vorbereiten. Haydn reinigt sich durch Studium von Werken von Karl Philipp Emanuel Bach von den Schlacken des Wiener Virtuosentums, Mozart steht als Klavierkonzertkomponist in der Hauptsache auf den Schultern des Londoner Bach, dessen enge Form er aber alsbald sprengt und in einer dem vertieften Gehalte entsprechenden Weise erweitert.

Rückblick.

In Johann Sebastian Bach haben wir im vorhergehenden denjenigen Tonsetzer kennen gelernt, der zuerst die von den Italienern entwickelte Form des Konzerts auf das Klavier anwendet; gleichwohl sahen wir ihn damit eine Richtung verfolgen, die in ihrer ferneren Entwicklung in ein anderes Gebiet, nämlich in das der Klaviersonate einmünden sollte. Dies berechtigt jedoch nicht zu dem Zweifel, als hätte er die in der Konzertform verborgenen Keime nicht richtig erkannt, hielt er ja doch die meisten und besten seiner Schüler zur Bebauung dieses Kunstzweiges an. Wie folgenschwer dieser Grundsatz für die Zukunft werden sollte, erhellt am meisten daraus, daß alle bedeutenden Mittelsmänner zum klassischen Stil sich eifrigst um die Pflege des Klavierkonzerts annahmen.

Wenn wir nun rückblickend eine stilistische Einteilung unserer behandelten Meister vornehmen wollen, so geschieht dies am besten unter dem Gesichtspunkte folgender Zweiteilung ihrer Werke: Konzerte für das Cembalo — Konzerte für das Hammerklavier. Die erstere Richtung verkörpert die embryonale Idee des wirklichen, durchdachten modernen Solokonzerts: Solo und Tutti treten sich als gleichberechtigte Gruppen, versehen mit einer ergiebigen Thematik, in einem sich gelegentlich zu fast dramatischer Wirkung verdichtenden Wettstreit gegenüber, während die andere dem Solospieler und seinen dankbaren Hörern zu einem virtuos zündenden, vom Tutti umrahmten und schattierten Spiel verhilft. Man kann mit einigem Rechte die erste Schule nach dem Landstrich, wo sie vorzüglich Pflege fand, als norddeutsche, die zweite als italienisch-süddeutsche bezeichnen, die einen Zweig nach England entsendet.

Als Haupt der norddeutschen Schule ist Karl Philipp Emanuel Bach anzusehen, da sich in seinem Schaffen gleichsam das Wirken all seiner Stilgenossen wiederspiegelt. Die Eigentümlichkeit dieser Schule besteht in gleich liebevoller und gediegener Ausführung beider Instrumentalteile: dem Tutti ist an der Entwicklung des Ganzen im allgemeinen derselbe Anteil eingeräumt, wie dem Soloinstrument; dem Spieler des letzteren kommt der Tonsetzer allerdings gelegentlich mit einer reicheren figurativen Ausschmückung entgegen. Ausnahmslos bedienen sich diese Meister des von den Vätern bereits geheiligten Cembalos als konzertierenden Soloinstruments. Als ein weiteres Merkmal dieser Schule darf die vielfach sich offenbarende Abneigung gegen neue fremdartige Einflüsse angesehen werden; wollen ihre Vertreter einmal ein übriges

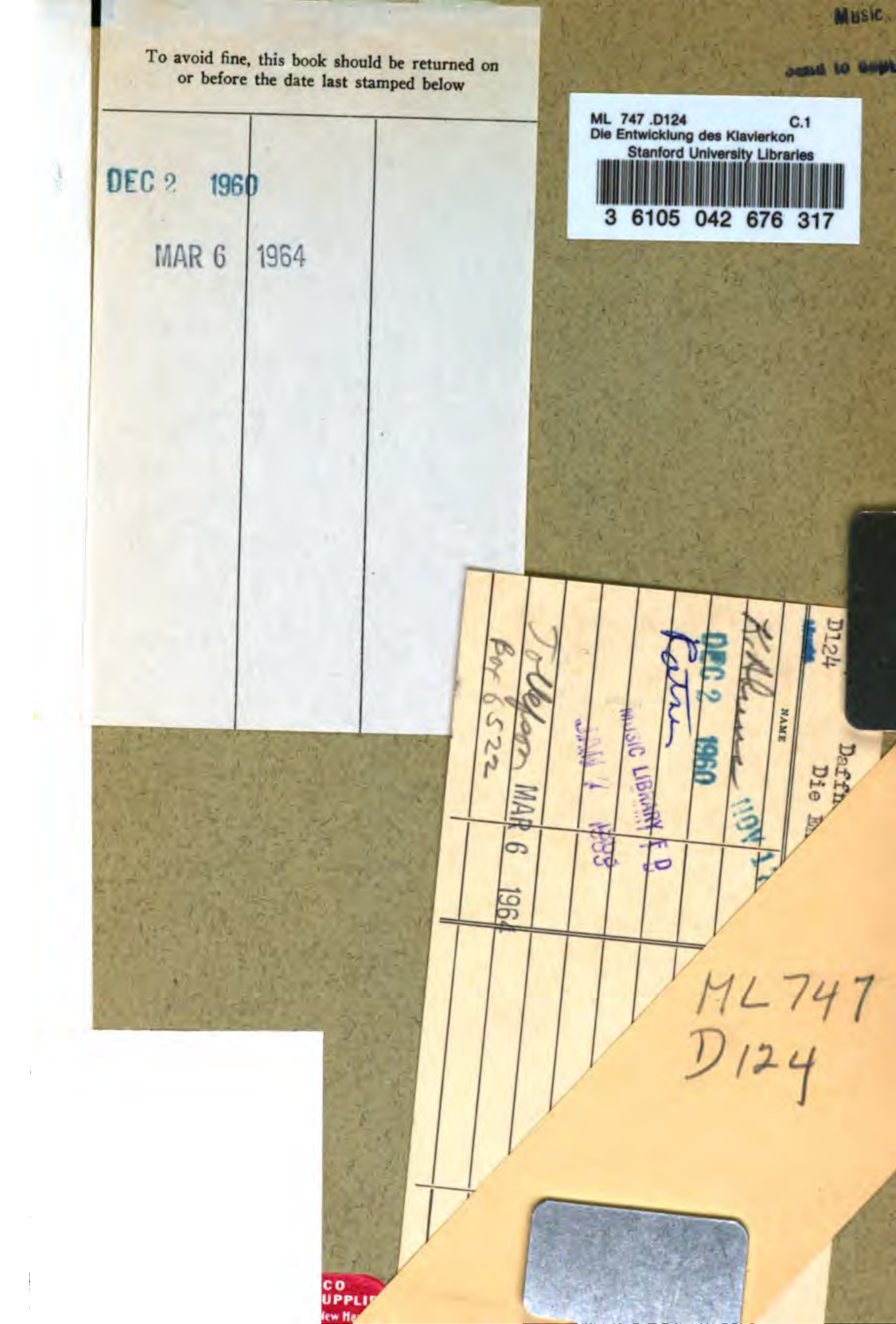
tun, so ziehen sie es vor, auf alte erprobte Kunstformen zurückzugreifen. Eine rühmliche Ausnahme bildet darin manchmal das Haupt dieser Schule; allerdings sind die Anregungen, die sich Karl Philipp Emanuel Bach für seine Klaviermusik mitunter z. B. aus Frankreich holt, verschwindend gering, wenn man sich vergegenwärtigt, in welch reichlichem Maße und mit welch wählerischem Geschmack sich Johann Sebastian Bach in seiner überlegenen Weise die Vorbilder für die Vielseitigkeit seines Cembalostils aussuchte. Die Vertreter unserer norddeutschen Schule haben keine übertriebene Neigung, sich allerwärts nach fremden Anregungen umzusehen, sie lassen es lieber mit den Neuerungen, die sie in ihrer Lehrzeit vom Altmeister empfangen haben, genug sein. Am reinsten tritt uns diese norddeutsche Art des Schaffens eigentlich bei Karl Philipp Emanuel Bach entgegen, bei Nichelmann hat die alte Cembalo-, bei Wilhelm Friedemann Bach und Müthel die alte Orgelmusik ein wenig abgefärbt. Bei den anderen, hierher zu zählenden Meistern, wie z. B. bei Graun oder Benda usw. verdichten sich diese verschiedenartigen Anregungen, falls solche überhaupt vorhanden, nicht zu gleich beredten Gebilden, als daß wir daraus bestimmte Rückschlüsse ziehen könnten. Im großen und ganzen wurzelt ja, wie schon bemerkt, die nord- und mitteldeutsche Schule viel tiefer im Boden des eigenen Landes wie z. B. die Wiener. Man erinnere sich — um noch einen Beleg dafür anzuführen — an die der alten deutschen Orgelkunst so verpflichteten Platti und A. K. Kunzen oder die mit der mitteldeutschen Klaviermusik so enge verwachsenen Leffloth und Agrell.

Fassen wir nun die zweite Schule ins Auge, so sind wir hier nicht in der gleich günstigen Lage, diese Tonsetzer um ein die ganze Schule gleichsam in sich fassendes Oberhaupt zu scharen. Dies macht schon ein äußerer Umstand unmöglich: die Entwicklung dieser spielte sich in ganz verschiedenen Ländern ab (Italien — Wien — [Mannheim — Frankreich] — London). Von Italien ausgehend sandte der neue Pianofortestil einen Absenker nach Wien, einen andern, und wie die Folge zeigen wird, noch fruchtbringenderen, mit Johann Christian Bach nach England. In wie weit damals auch Frankreich oder Mannheim unter dem Banne der neuen Pianofortemusik stand, ist heute noch nicht zu ermitteln. Hatte Italien seit Domenico Scarlatti die führende Stellung in der Klaviermusik verloren, so erstanden dieser einerseits in Wien mit Wagenseil, in London mit Johann Christian Bach, in Berlin mit Karl Philipp Emanuel Bach neue Tonangebende. Am längsten von allen verschloß sich Norddeutschland dem Hammerklavier und seinem neuen Stil. Aus der Vereinigung alter Überlieferungen Wiener Klaviermeister mit den Anregungen des jungen Italiens bildete sich in der Donaustadt jener leichtgeschürzte, spielfrohe, gele-

gentlich aber auch ernsterer Züge nicht ganz barer Wiener Klavierstil heraus, wie wir ihn in Werken Wagenseil's, Hoffmann's, des jungen Haydn und anderer kennen gelernt.

Für die Fortentwicklung des Klavierkonzerts sollte jedoch die englische Schule, wie oben schon kurz bemerkt, größere Bedeutuug gewinnen, denn Mozart fußt mit seinen ersten Klavierkonzerten fast ganz auf den Schaffen des Londoner Bach. Daß Mozart's Fortschritt gegenüber Johann Christian Bach nicht im inneren Ausbau (zweites Thema, Durchführung) sondern zunächst und vorzüglich in der Erweiterung der Form nach außen und der Vertiefung ihres Inhalts besteht, ist schon am Ende des vorigen Abschnitts gesagt worden. Dass dabei in ganz bedeutendem Maße die neue Sinfonie, insonderheit die Mannheimer Schule vorbildlich gewirkt haben mag, steht nach den Ergebnissen der modernen Forschung außer Frage. Mozart war der letzte deutsche Tonsetzer, der zur Vervollständigung seines Bildungsganges Italien nötig zu haben glaubte, — er bildet somit den Schlußstein der von Hans Leo Hassler begonnenen Bewegung; eben daraus ist es zu erklären, daß er an der norddeutschen Cembaloschule achtlos vorüberging. Beethoven's Bedeutung als Klavierkonzertkomponist beruht darauf, daß er die beiden, bislang getrennt laufenden Richtungen: die norddeutsche eines Karl Philipp Emanuel Bach und die Wiener und englische eines Mozart miteinander verschmolz und damit auf Kosten der Wiener Spielfreudigkeit die thematisch-konzertierende Entwicklung unserer Kunstform in den Vordergrund rückte. Auch er kommt zu rechter Zeit dem Bedürfnis des Solisten, im virtuosen Spiel zu glänzen, entgegen; aber mit bisher noch nicht dagewesener Freiheit beherrscht er die Form und vermag sie zu einem noch vertiefteren und persönlichen Ausdruck zu zwingen. Der auf ihn folgenden romantischen Schule ist der scharfe Blick für die eigentliche Idee der Konzertform bereits wieder abhanden gekommen: bei ihr wiegt die Freude am technisch-fertigen, virtuosen Spiel neuerdings vor. In dem selbst heute noch Bewunderung abnötigenden ornamentalen Vorrat und modulatorischen Reichtum der beiden Konzerte Chopins erreichte die Romantik auf unserem Gebiete ihren Höhepunkt. Gegenwärtig stehen sich auf dem Gebiete des Klavierkonzerts zwei Richtungen gegenüber: eine von Liszt aus konzertierendem und eine von Brahms aus sinfonischem Geiste heraus geborene. Doch muß gesagt werden, daß dem Ideal des Konzerttypus sich die Liszt'sche Form erheblich mehr nähert als die Brahms'sche, die eigentlich eine Sinfonie mit obligatem Klavier gibt. Denn der springende Punkt im Konzert ist fürs erste nicht die Tiefe des Inhalts, sondern der dramatisierende Charakter der ganzen Anlage und Entwicklung.

Namen- und Sachregister.



To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below
DEC 2 1960
MAR 6 1964
Music
ML 747 .D124 C.1
Die Entwicklung des Klavierkon
Stanford University Libraries
3 6105 042 676 317
ML747
D124